

République algérienne démocratique et populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique



Université Abdelhamid Ibn Badis – Mostaganem-
Faculté des Lettres et des Arts
Ecole doctorale de français
Pôle Ouest
Antenne de Mostaganem

Thème :

La mer comme métaphore dans « Les Travailleurs de la mer » de Victor Hugo, « Le vieil homme et la mer » d'Ernest Hemingway et « Qui se souvient de la mer » de Mohammed Dib

Thèse de doctorat option : science des textes littéraires
Présentée par
Fatima YAGOUB

Sous la co-direction de :
Mr Mansour BENCHEHIDA (MCA – Université de Mostaganem).

Membres du Jury

Présidente : Mme BECHELAGHEM Samira, Professeur Université UMAB de Mostaganem

Rapporteur : M. BENCHEHIDA Mansour, MCA Université UMAB de Mostaganem

Examineur 1 : M. OUARDI Brahim, Professeur, Université Saida

Examineur 2 : Mme. BOUANANE Kahina, Professeure Université Oran 2

Examineur 3: M. ROUBAI-CHORFI Mohamed Amine, Professeur Université UMAB de Mostaganem

Examineur 4 : M. BOUTERFAS Belabbes, Professeur, Centre universitaire BELHADJ Bouchaib, Aïn Temouchent

Année universitaire 2016-2017

Remerciements :

Merci à notre Dieu le tout Puissant qui m'a armé de bonne santé et d'une grande patience qui m'ont permis de réaliser ce travail. Mes remerciements vont à ma mère qui m'a toujours encouragée à dépasser les moments difficiles, mes sœurs et mes frères qui m'entourent, qui ont rendu possible la conciliation entre travail, études et recherche. A mon défunt père qui, par sa joie et son intelligence, a su me transmettre la persévérance dans le travail. A mon frère Mehdi qui m'a procuré tous les livres critiques qui m'ont permis de réaliser ce travail. A mon cousin Yacine qui m'a toujours aidé dans la confection de ma bibliographie. Il m'a même offert « *Le vieil homme et la mer* » d'Ernest Hemingway.

Ensuite, toute ma reconnaissance et mes remerciements vont à : Mr Chaalal Ahmed, qui a dirigé mon travail depuis 2009 jusqu'à 2014, je le remercie pour sa confiance dans mon projet et l'intérêt qu'il y a porté. Lorsqu'il s'est désisté parce qu'il devait partir à Alger, il m'a proposé Mr Benchehida Mansour que je remercie énormément de m'avoir proposé l'opportunité de réaliser cette thèse en m'encourageant et en me présentant des conseils pertinents. A mon co-encadreur Mr Marc Gontard qui a guidé mon travail avec une inlassable disponibilité et bienveillance. Un grand merci à Mr Hadj Miliani pour l'organisation des ateliers scientifiques qui nous ont aidé à concrétiser cette thèse, à Mr Jean Pierre Montier pour son séminaire concernant *Les Travailleurs de la mer* de V. Hugo, à Mr Philippe Blanchet qui m'a offert une revue concernant la mer et à l'ensemble des bibliothécaires de Rennes2.

La mer comme métaphore dans :
« Les Travailleurs de la mer » de Victor Hugo, « Le vieil homme et la mer » d'Ernest Hemingway et « Qui se souvient de la mer » de Mohammed Dib

Table des matières

Introduction générale	11
Problématique et méthode	18
Première partie : La mer effet de réel :.....	21
Introduction partielle :.....	21
Chapitre I : Présence de la mer dans les trois romans :.....	22
I-1-Mer et discours dans « <i>Les Travailleurs de la mer</i> » :.....	22
I-2-Mer et discours dans « <i>Le vieil homme et la mer</i> ».....	29
I-3-Mer et discours dans « <i>Qui se souvient de la mer</i> »:.....	33
Chapitre II : Eléments biographiques et autobiographiques dans :.....	42
II-1- « <i>Les Travailleurs de la mer</i> » :.....	42
II-2- « <i>Le vieil homme et la mer</i> »:.....	48
II-3- « <i>Qui se souvient de la mer</i> »:.....	55
Chapitre III : L’art de l’écriture :.....	58
III-1-De l’esthétique picturale à l’esthétique scripturaire dans :	
« <i>Les Travailleurs de la mer</i> »:.....	58
III-2-Le discours d’autorité dans « <i>Les Travailleurs de la mer</i> ».....	65
III-3-La mauvaise parole et la métaphore animale : interférences artistiques	
dans « <i>Qui se souvient de la mer</i> ».....	69
III-3-Titrologie :.....	76
La mer dans les titres des trois romans.....	76
III-4-Conception de « <i>Les Travailleurs de la mer</i> » :.....	78
III-5-Conception de « <i>Le vieil homme et la mer</i> » :.....	85
III-6-Conception de « <i>Qui se souvient de la mer</i> » :.....	88
Conclusion partielle :.....	95
Deuxième partie : Métaphorisation, imaginaire et allégorie :.....	96
Introduction partielle :.....	96
Chapitre I : Lexique, effet de réel et métaphorisation dans :.....	96
I-1-« <i>Les Travailleurs de la mer</i> » :.....	99

I-2-« <i>Le vieil homme et la mer</i> » :.....	113
I-3-« <i>Qui se souvient de la mer</i> » :.....	116
Chapitre II : L’imaginaire de la mer dans les trois cultures :.....	124
I-1- Dans « <i>Les Travailleurs de la mer</i> » :.....	124
I-2- Dans « <i>Le vieil homme et la mer</i> » :.....	129
I-3- Dans « <i>Qui se souvient de la mer</i> » :.....	133
Chapitre III : Homophonie mer/mère dans les trois romans	135
III-1-Dans « <i>Les Travailleurs de la mer</i> » :.....	135
III-2-Dans « <i>Le vieil homme et la mer</i> »:.....	139
III-3-Dans « <i>Qui se souvient de la mer</i> » :.....	141
Conclusion partielle :.....	149
Troisième partie : Symbolique, mythe et fantastique :.....	150
Introduction :.....	150
Chapitre I :La symbolique :.....	151
I-1-La symbolique de la mer dans les trois romans :.....	151
I-2-La symbolique du combat dans « <i>Les Travailleurs de la mer</i> » :.....	151
I-3-La symbolique du combat avec l’espadaon dans « <i>Le vieil homme et la mer</i> »...	160
I-4-La symbolique de l’horreur dans « <i>Qui se souvient de la mer</i> »	163
I-5-La symbolique dans « <i>Guernica</i> » de Pablo Picasso :.....	175
Chapitre II : L’utilisation du mythe :.....	183
II-1- Approches du mythe dans ses rapports à la littérature.....	183
II-2-Quels mythes ?.....	185
II-3-Définition et recours au mythe :.....	185
II-4-L’eau dans le mythe :.....	186
II-5-Le mythe dans « <i>Les Travailleurs de la mer</i> » :.....	189
II-6-Le mythe dans « <i>Le vieil homme et la mer</i> » :.....	193
II-7-Le mythe dans « <i>Qui se souvient de la mer</i> » :.....	199
II-7-1-Le labyrinthe.....	211
II-7-2-Le minotaure.....	214
II-7-3-Le phénix.....	215
Chapitre III :Le fantastique :.....	217

Introduction	217
III-1 Sémantique du fantastique :.....	217
III-2-Le fantastique dans « <i>Les Travailleurs de la mer</i> ».....	221
III-3-Le fantastique dans « <i>Le vieil homme et la mer</i> ».....	228
III-4-Le fantastique dans « <i>Qui se souvient de la mer</i> ».....	228
III-5-Glisement et transformation dans « <i>Qui se souvient de la mer</i> ».....	230
III-6-Le dérèglement et bouleversement de l'instance narrative dans « <i>Qui se souvient de la mer</i> ».....	232
Conclusion partielle :.....	234
Conclusion générale	235
Annexes iconographiques	239
Références bibliographiques	254

Corpus

Ecrivains	Titres	Sigles utilisés
Victor Hugo	« <i>Les Travailleurs de la mer</i> », Edition présentée, établie et annotée par Yves Gohin, Paris, Edition Gallimard, 1980. 631p.	<i>LTDM</i>
Ernest Hemingway	« <i>Le vieil homme et la mer</i> », titre original, « <i>The old man and the sea</i> », traduit de l'anglais par Jean Dutour, Paris, Edition Gallimard, 1952. 149p.	<i>LVHM</i>
Mohammed Dib	« <i>Qui se souvient de la mer</i> », Paris, Edition du Seuil, 1962. 191p.	<i>QSSM</i>

Résumé :

« *Les Travailleurs de la mer* » sont une métaphore océanique, Victor Hugo ne cesse d'évoquer la mer. L'océan est pour lui assez ambivalent : étendue calme qui pousse au repos et à la méditation, il peut devenir un élément déchaîné et destructeur, peuplé de créatures étranges et dangereuses telles que la pieuvre et le Roi des auxcriniers. Si la mer dans « *Les Travailleurs de la mer* » y demeure un fort souvenir pour V.Hugo qui ne manque pas d'évoquer sa fille Léopoldine surnommée « Poupée », morte noyée dans la Seine et d'ailleurs Déruchette en est une incarnation puisqu'à la fin du roman, Gilliatt se laisse engloutir par la mer à cause justement de Déruchette. « *Le Vieil Homme et la Mer* » relate d'abord le succès et ensuite l'échec du héros, Santiago ; le vieux et pauvre pêcheur cubain. Depuis longtemps, il rentre bredouille de la pêche. C'est pourquoi les parents de Manolin, le gamin qui l'accompagnait, décident de l'embarquer sur un autre bateau car le vieux est qualifié de « salao » c'est-à-dire extrêmement malchanceux. Cette situation a prévalu pendant quatre-vingt-quatre jours exactement. Le jour suivant, un espadon mord à son hameçon. Après trois jours de lutte, il a vaincu le grand poisson. Cependant, des requins, après tant d'efforts du vieil homme pour les chasser, dévorent le poisson tout entier. Il ne reste de l'espadon que la tête et l'arête quand Santiago rentre au port. La mer est pour ainsi dire ambivalente pour le vieux Santiago qui ne cesse de ménager ses forces dans la victoire et même dans la défaite. Quant à « *Qui se souvient de la mer* », M.Dib change de stratégies sans pour autant changer d'objectifs. Pour échapper au statut de marginalité, de matière à transformer, l'écrivain est au service d'une culture dominée doit faire œuvre de destruction. *QSSM* fait table rase à la fois de la civilisation des autres et de la nature piégée du patriotisme local. Il faut bien respecter la postface dans laquelle M.Dib explique à son lecteur qu'il a voulu suivre l'exemple de P. Picasso en renouvelant son écriture face aux horreurs d'une guerre qu'il était impossible d'évoquer à l'aide des techniques traditionnelles. Quant à la mer, elle ne représente qu'un simple souvenir et en même temps qu'un espoir lointain, alors que la cité avec, ses présences monstrueuses empruntées à la mythologie gréco-romaine, est en proie à des bouleversements chaotiques qui ne relèvent ni de la civilisation ni de la nature. La mer

est bien là pour offrir un refuge aux protagonistes. C'est vers les entrailles de la terre que l'héroïne Nafissa conduit le narrateur pour préparer, au plus profond de l'univers matériel, le retour d'une communauté humaine dans son histoire provisoirement interrompue.

Mots clés : La mer, métaphore, la pieuvre, l'espadon, victoire, défaite, souvenir, guerre et mythe

Abstract

“*Les Travailleurs de la mer*” is an oceanic metaphor, Victor Hugo never ceases to evoke the sea. The ocean is quite ambivalent for him: a calm expanse which grows at rest and meditation ; however, it can also be a destructive (violent) element. The sea is populated with Strange and Dangerous creatures like the Octopus and the King of the Auxcriniens.

If the sea remains a strong memory for the author, Victor Hugo, it evokes for him , his daughter, Leopoldine named “poupée” who drowned in the Seine. By the way, Déruchette, is his daughter's incarnation. Until the end of the novel, Gilliat lets himself be swallowed up by the sea because of Déruchette.

“*The Old Man and The Sea*”, relates at first the success and then the failure of the hero ' Santiago'; the old poor Cuban fisherman. After a long time spent in the ocean, he returned back home empty-handed. That is the reason why Manolin's parents, the Young boy who used to go with Santiago, decided to embark their son on board of another ship because the old man was qualified as 'salao', i.e extremely unlucky. This situation has prevailed during eighty-four days exactly.

The next day, a swordfish rose to the bait, after three days of struggle, he defeated the huge fish. The sharks purchased the old man despite all the efforts he endeavored, he continued to ward off sharks from stealing his prey. In the end, only the head and the fishbone were left when Santiago reached the port.

The sea is ambivalent for the old Santiago who struggled for Victory against defeat.

Concerning “*Qui se souvient de la mer*” of M. Dib, the author changes the strategies without changing his objectives. To escape from the marginality status, he is at the service of a culture dominated and has to do work of destruction. *QSSM* gets rid of both other civilizations and the trapped nature of local patriotism.

One must respect the postface in which M.Dib explains to his reader that he wanted to follow Picasso's example by renewing his writing confronted with horrors of a war which was impossible to evoke by the medium of traditional techniques. Consequently, the sea represents one simple memory and at the meantime a very far hope while the city with its meaning is prey to chaotic upheaval which are relevant neither from civilization nor for nature. The sea is here to offer a refuge from the different protagonists.

It is Inside the entrails of the Earth that the heroine Nafissa leads the narrator to guide the reader to the deepest universal material, the return of humanitarian community in M.Dib's story is often interrupted.

key words: the sea, metaphor, octopus, the swordfish, Victory, defeat, memory, war, myth

ملخص

« Les Travailleurs de la mer » هو عنوان نص للكاتب الفرنسي فيكتور هوجو V.Hugo هذا النص هو استعارة المحيطات. لا يتوقف الكاتب عن استحضار البحر و المحيط هو متناقض تماما بالنسبة له: الهدوء الذي يشجع الراحة والتأمل، وقال انه يمكن أن تصبح عنصرا البرية والمدمرة، يسكنها مخلوقات غريبة وخطيرة مثل الأخطبوط وملك Roi des auxcriniers . إذا كان البحر في هذا النص لا يزال ذاكرة قوية للكاتب V.Hugo الذي لا يفشل في ذكر ابنته ليوبولدين الملقبة بـ "دمية" و التي ماتت غرقا في نهر السين بباريس. وغيرها من الأماكن ديروشييت تجسيدا في نهاية الرواية جيليات بطل القصة بيتلعه البحر بسبب ديروشييت « Le vieil homme et la mer » يتصل أولا وقبل كل شيء بنجاح ثم فشل البطل سانتياغو. الصيد الكوبي والفقير. لفترة طويلة، وقال انه قد جاء المنزل فارغ الوفاض. هذا هو السبب في أن والدي مانولين، الطفل الذي رافقه، يقرر الشروع في قارب آخر لأن القديم يسمى "سالاو" وهذا هو القول محظوظ للغاية. وقد سادت هذه الحالة لمدة أربعة وثمانين يوما بالضبط. في اليوم التالي، لدغ أبو سيف بعد ثلاثة أيام من النضال، هزم السمكة الكبيرة. ومع ذلك، أسماك القرش، بعد الكثير من الجهد من الرجل العجوز لمطاردة لهم، تلتهم الأسماك كلها. هناك فقط سمك أبو سيف ترك على الرأس والتلال عندما يعود سانتياغو إلى الميناء البحر، إذا جاز التعبير، متناقض ل سانتياغو العجوز الذي لا يزال تجنب قواته في النصر وحتى في الهزيمة. أما بالنسبة ل « Qui se souvient de la mer » السيد ديب يغير الاستراتيجيات دون تغيير الأهداف و ذلك للهروب من حالة الهامشية، المواد التي يتعين تحويلها، والكاتب هو في خدمة ثقافة يهيمن عليها الدمار. السيد ديب يجعل اكتساح نظيف من كل حضارة الآخرين وطبيعة المحاصرين الوطنية يجب علينا أن نحترم ما بعد الافتتاح الذي يفسر السيد ديب لقارئه أنه يريد أن يتبع مثال P.

Picasso بيكاسو عن طريق تجديد كتاباته في مواجهة أهوال الحرب التي كان من المستحيل استحضار في ذلك الوقت باستخدام التقنيات التقليدية أما بالنسبة للبحر، فهي تمثل فقط ذاكرة الوقت نفسه أملاً بعيدة، في حين أن المدينة مع وجودها الوحشي اقترضت من الأساطير اليونانية الرومانية، هو فريسة للاضطرابات الفوضى التي لا تقع تحت لا الحضارة ولا الطبيعة البحر هناك لتقديم ملجأ للأبطال. فمن أجل أمعاء الأرض التي تقودها البطلة نفيسة لإعداد، في أعماق العالم المادي، عودة المجتمع البشري في تاريخه توقفت مؤقتاً.

الكلمات المفتاحية: البحر، المجاز، الأخطبوط، سمك أبو سيف، مينوتور، النصر، الهزيمة، الذاكرة، الحرب والأسطورة

Introduction générale

Nombreuses sont les thèses qui ont traité le roman de la mer de chaque écrivain à part et au sein de son œuvre complète, telles que celles de : Zainoun Ibtissem¹ et Mansour Chaker² alors que notre travail consiste à étudier « *Les Travailleurs de la mer*³ » de Victor Hugo, « *Le vieil homme et la mer*⁴ » d'Ernest Hémingway et « *Qui se souvient de la mer*⁵ » de Mohammed Dib en tant que romans universels de la mer.

Notre travail consiste donc à démontrer que ces romans abordent la littérature maritime universelle du fait que cette littérature présente des caractéristiques propres la distinguant fortement des autres œuvres non maritimes.

A cet effet, nous avons choisi dans cette présente recherche trois romans de littérature : française, américaine et maghrébine respectivement intitulés : « *Les Travailleurs de la mer* », « *Le vieil homme et la mer* » et « *Qui se souvient de la mer* » dont nous utiliserons les abréviations suivantes : *LTDM*, *LVHM* et *QSSM*.

Depuis « *LTDM* » de Victor Hugo, en passant par « *LVHM* » d'Ernest Hemingway » en arrivant à « *QSSM* » de Mohammed Dib, la mer ne cesse de susciter autant de mots / maux que de noms, autant d'images que de textes ni autant d'encre que de dessins / desseins ou de lavis⁶. En effet, ces trois écrivains de langue, de culture et de civilisation différentes mais de même renommée nous font remonter le temps pour descendre aux fins fonds des mers et océans afin d'exhumer les mystères cachés sous formes de monstres et de créatures fabuleuses tels que la pieuvre / Roi des auxcrinières chez Victor Hugo, les requins chez Ernest Hemingway et le minotaure chez Mohammed Dib et Pablo Picasso⁷.

¹Zainoun Ibtissem, « *Le roman maritime. Un langage universel* », Aspects mythologique, métaphysique et idéologique, Paris, Edition l'Harmattan, 2007.

²Mansour Chaker, « *L'œuvre épique inachevée d'Ernest Hemingway* », La Sorbonne, Paris III, 1987.

³Hugo Victor, « *Les Travailleurs de la mer* », Edition présentée, établie et annotée par Yves Gohin, Gallimard, 1980.

⁴Hemingway Ernest, « *Le vieil homme et la mer* », titre original, « *The old man and the sea* » traduit de l'anglais par Jean Dutourd, Paris, Edition Gallimard, 1952.

⁵Dib Mohammed, « *Qui se souvient de la mer* », Paris, Edition du Seuil, 1962.

⁶Avant d'écrire *LTDM*, V. Hugo a dessiné ce roman. Voir chapitre I, « *De l'esthétique picturale à l'esthétique scripturaire* », p.57.

⁷Postface de « *QSSM* », p.189.

D'emblée, cependant, une question sans cesse réitérée s'impose: pourquoi mêler science à fiction et fournir tant d'efforts à lutter et à combattre dans cette existence alors que le mal gagne en excellence ? Ces trois récits parus respectivement en 1862, 1952 et 1962 coïncident avec des événements qui ont contribué à l'Histoire de l'humanité. D'abord, 1862, qui renvoie à l'époque où V.Hugo est en exil. Après le coup d'état, le 2 décembre 1851, V.Hugo est en Belgique (Bruxelles) puis aux îles anglo-normandes à Jersey et à Guernesey où, proscrit, il reflètera toute sa personnalité en luttant contre Louis Napoléon Bonaparte. Puis 1952 qui représente le succès littéraire d'E.Hemingway puisqu'en 1954, « *Le vieil homme et la mer* » dernier livre en date lui vaudra la consécration suprême du prix Nobel de littérature. Enfin, 1962 est une année qui marquera un tournant crucial dans la guerre de libération algérienne. M.Dib exclu puis exilé par les autorités françaises, sans doute se réfère-t-il aux accords d'Evian⁸. Signés le 19 mars 1962, ces accords ne seront que de vains efforts face aux atrocités de la guerre⁹. Cette guerre dont M.Dib nous rend compte dans *QSSM*. Mais nous allons voir qu'il y a aussi un message d'espoir, comme si la promesse de la liberté était inhérente à l'espace maritime. A travers *QSSM*, nous essaierons de montrer comment la mer dans la culture et plus encore dans l'imaginaire de M.Dib est fondamentalement associée aux violences de l'Histoire, en d'autres termes à la colonisation. Nous verrons donc que la mer chez M.Dib, loin d'être un espace de rêve et d'évasion, reste une obsession liée à l'Histoire.

Ce sont donc autant d'éléments qui vont servir à la construction du discours métaphorique autour de la mer. Lieu éminemment énigmatique et privilégié de la douleur et de la lutte contre les forces du mal causées par le progrès du XIX^{ème} et qui persisteront jusqu'au XX^{ème} siècle dont M.Dib rend compte dans sa postface en évoquant la tragédie de la guerre d'Espagne et les horreurs des camps de concentration.

⁸Voir l'article sur « *Les accords d'Evian ou la deuxième guerre d'Algérie, 18 mars – 30 juin 1962* ».

⁹Ibid, Les mois qui précèdent la signature des accords d'Évian voient se multiplier les attentats et les assassinats visant à éliminer purement et simplement les membres du camp adverse. Entre les deux factions, la population civile n'est pas épargnée : L'OAS aurait procédé à l'exécution de quatre-vingt-dix personnes pour le seul mois de décembre 1961. Voir, Yves Courrière, « *La guerre d'Algérie* », Tome IV : « *Les feux du désespoir* », Paris, Editions SGED, mai 2001, p. 1922.

Victor Hugo, Ernest Hemingway et Mohammed Dib s'engagent dans leurs romans respectifs à conférer à la littérature un pouvoir et un rôle majeurs. Et ceci, par le biais de la mer qui comme nous pouvons le constater, devient éminemment un lieu de communication et d'affrontement entre réel et imaginaire, entre homme et monstre, victoire et défaite et entre bien et mal. En fait, nous avons constaté que la mer exerce une grande force de création et d'attraction sur l'imaginaire de ces trois écrivains, qui, loin de leurs terres natales semblent lutter pour reconquérir leurs paradis perdus.

C'est cette situation d'exil et d'éloignement qui va leur permettre de poursuivre leurs fonctions d'écrivains et de transformer leurs maux en mots comme le précise Sartre¹⁰ « la parole pour l'écrivain engagé est action ». Face, donc à cet exil, les trois écrivains font de la mer, non seulement un objet littéraire, mais un espace littéraire autour desquels se déploient des récits où se mêlent mythologie et fantastique.

LTDM, *LVHM* et *QSSM* sont des textes qui exigent autant de lisibilité que de visibilité. En effet, dans « *LTDM* », dès le seuil, nous nous trouvons accrochée par le mot « mer », bien déterminé puisque précédé de « la », et encore plus accrochée parce que « la mer » est agitée et du fond des flots de couleurs : pourpre et sombre, nous pouvons voir une créature mi-homme- mi animal, que Hugo nomme Roi des auxcriniers, être difforme qui semble être acteur du naufrage d'une barque. D'ailleurs, nous verrons que cette barque a certes pour fonction d'emmener les amants (Ebnezer et Déruchette) vers le large ; mais elle permet également de dessiner la figure du lieu clos, car comme le souligne Roland Barthes :

« Le bateau peut être symbole de départ ; mais il est plus profondément chiffre de la clôture. Le goût du navire est celui de s'enfermer parfaitement. »¹¹

Tandis que, chez Hemingway, la mer se trouve très vite remplir la première page de couverture. Elle est calme et au centre, nous pouvons voir un vieil homme à bord d'une barque, en train, probablement de parler au poisson qu'il venait d'attraper. Alors que, chez Dib, la mer n'existe qu'au niveau du titre qui est marqué en gras et en haut d'une page blanche. Comme pour raconter un passé qui nous allons le voir est impossible d'oublier. Un passé lisible à travers la mémoire présente dans le verbe se

¹⁰Sartre Jean Paul, « *Qu'est-ce que la littérature* » ?, Situations II, Gallimard, 1948.

¹¹Barthes Roland, « *Mythologies* », Paris, Editions du Seuil, 1957, p.92.

souvenir. Effectivement, c'est autour de ce verbe que se construit la trame du texte. Comme nous l'avons déjà remarqué, la mer n'existe pas sur la couverture, mais au gré d'une métaphore, elle devient l'élément essentiel et incontournable voire le motif dont le narrateur se souvient puisqu'il revient sur les événements de la guerre d'indépendance, de l'Algérie des années soixante et de ses douleurs inoubliables.

Il n'est certes pas un hasard d'asseoir V.Hugo, E.Hémingway et M.Dib, ces monstres sacrés, à l'image des monstres qu'ils mettent respectivement en exergue dans leurs histoires à savoir pieuvre pour V.Hugo, requin pour E.Hémingway et minotaure pour M.Dib. La mer demeure dans les trois textes l'élément essentiel par excellence. Elle fascine et génère des pulsions aux trois auteurs, qui de part et d'autre, essaient de se cacher derrière des figures aussi mythiques que mystérieuses puisque tout en frôlant le surréalisme, ils créent un espace-temps, à la fois réel et irréel à l'image de cette mer qui, tantôt calme, tantôt agitée ne cesse de fasciner et de hanter aussi bien les romanciers que les lecteurs. Tel est le constat très vite repéré dans *LTDM*, *LVHM* et *QSSM*. Ce sont trois romans qui mettent en avant la mer en tant que terrain de prédilection d'un univers essentiellement marin. Ce travail prend force et substance dans la démonstration que le fait de parler de la mer dans la littérature française, américaine ou maghrébine, n'est pas seulement un puissant instrument d'évasion susceptible de rendre à la fois estompées et perméables les frontières entre mémoire et savoirs, identité et altérité, mais également une manière de contourner grâce aux vertus de l'acte de percevoir cet élément « mer » en tant qu'objet d'expression sociale, historique, symbolique et mythico religieuse.

En effet, dans ces récits, domine une situation d'énonciation particulière attirant notre attention sur l'objet « mer » qui n'acquiert de sens que par référence au sujet qui va détourner notre regard sur cet objet « mer » afin d'être au service de notre imagination et par la suite nourrir nos fantasmes qui, à leurs tours vont nous soustraire à l'emprise de la réalité pour tenter et permettre, sous l'égide extraordinaire du sens de laisser naître : une poétique de la mer, sachant que « La poétique est en quelque sorte un langage, non le seul, dont dispose la littérature pour se parler. »¹² La littérature n'est pas une production ex-nihilo (qui se crée du néant), mais une activité humaine qui consiste

¹²Tzvetan Todorov, « Poétique », in *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, 1968.

à écrire et à dire le monde réel tout en transformant subjectivement des objets en pensées créatives et esthétiques, nous essaierons de démontrer les caractéristiques de cette situation d'énonciation qui relève d'une métaphore de la mer chez V.Hugo d'abord, ensuite Ernest Hemingway et enfin chez M.Dib.

Parler de la mer, nous avons constaté qu'en se laissant enchaîner à la diégèse, est toujours un acte destiné à révéler progressivement les vérités profondes des personnages et des événements liés à une histoire pas forcément linéaire. Tout en faisant traverser les savoirs, la mer les trame dans une spirale qui défile telle une encyclopédie continuellement vertigineuse tantôt en amont tantôt en aval de la narration. Le discours maritime ou celui de la mer présente cette capacité de produire une force narrative et de proposer diverses manières de sentir et de voir afin de nous permettre de nous connecter à une analyse aussi large que possible touchant aux points les plus sensibles de la production littéraire de nos auteurs allant depuis l'exil, l'autobiographie, la mythologie en passant par l'histoire individuelle et collective pour arriver jusqu'à la dimension symbolique et culturelle. Dimension sensible qui englobe l'individu et son monde environnant.

Notre travail, tend à considérer la mer comme un trait commun ou un dénominateur commun qui, même dans leurs différences expriment grâce à elle, le rapport à et avec l'autre : avec l'altérité, avec le monde et avec soi-même. Il nous permettra de découvrir non seulement des parcours narratifs, mais aussi une morale significative, puisque évoquer la mer signifie vivre, célébrer le passé, faire le lien avec le présent et permettre d'établir des réalités grâce à des utopies humaines. En effet, réunir ces trois écrivains connus mondialement pour leurs verbes littéraires autour d'une même thématique « la mer » ne va pas sans évoquer tacitement ou explicitement (la femme : la mère ou l'épouse, renvoyant à la terre) et par la même en déduire certains mythes, notamment ceux de la caverne, du labyrinthe et du minotaure dont, justement pour essayer de les comprendre et de les appréhender nous nous référerons aux travaux de Gaston Bachelard, fondateur d'une critique thématique prenant appui sur l'imaginaire. Dans les trois romans, c'est la mer qui nous intéresse puisque l'écriture de la mer en tant qu'élément permet de vérifier « la loi des quatre éléments » énoncée par G.Bachelard, selon laquelle, nécessairement « les rêves sont sous la dépendance des

quatre éléments fondamentaux »¹³. Donc, nous essaierons de comprendre l'écriture de la mer en tant qu'élément moteur de ces romans. Ainsi, dans ses travaux, G.Bachelard nous explique d'une part que :

*« la mer est maternelle, l'eau est un lait prodigieux ; la terre prépare en ses matrices un aliment tiède et fécond ; sur les rivages se gonflent des seins qui donneront à toutes les créatures des atomes gras. L'optimisme est une abondance. »*¹⁴

Et d'autre part, il nous explique que la grotte renvoyant à la caverne devient :

« Une image de maternité, de la mort. L'ensevelissement dans la caverne est un retour à la mer. La grotte est la tombe naturelle, la tombe qui prépare la Terre-Mère¹⁵ ».

Ces auteurs exilés nous allons le voir, s'emploieront à évoquer inconsciemment leur terre d'origine, car en fait, nous explique Gaston Bachelard :

*« [...] Dans la maison qui n'est plus, nous aimons vivre encore parce que nous y revivons, souvent sans nous en bien rendre compte, une dynamique de réconfort. Elle nous a protégé, donc elle nous réconforte encore. L'acte d'habiter se couvre de valeurs inconscientes, des valeurs inconscientes que l'inconscient n'oublie pas. On peut marcotter l'inconscient, on ne le déracine pas. »*¹⁶

La mer demeure de part et d'autre des trois récits l'image de l'homme qui, selon Baudelaire, « est le miroir de l'homme qui lui renvoie sa propre image¹⁷ ».

Si dans *LTDM*, il est question d'un combat sans merci entre le héros Gilliatt et la pieuvre, mot de ce monstre marin créé par Victor Hugo. C'est une histoire qui se passe à Guernesey, île anglo-normande, durant l'année 1820, où Mess Lethiery patron d'une entreprise de cabotage décide de relier l'île à Saint Malo à l'aide de son bateau à vapeur baptisé la Durande. Malheureusement, ce bateau s'échoue entre les écueils des

¹³Bachelard Gaston, *« L'eau et les rêves »*, essai sur l'imagination de la matière, Paris, éditions Librairie José Corti, 1942.pp. 4et 5.

¹⁴Ibid, p.161.

¹⁵Bachelard Gaston, *« La terre et les rêveries du repos »*, Paris, Editions Librairie José Corti, 1948, p.232.

¹⁶Ibid, p.135.

¹⁷Baudelaire Charles, *« Les fleurs du mal, L'Homme et la mer »*, Paris, Edition département d'Univers Poche, 2006.

Roches Douvres, ce qui, semble t-il, pousse son pilote Clubin à se laisser mourir dans le naufrage. Mess Lethiery, alors s'engage à marier sa nièce adoptive, l'orpheline Déruchette à celui qui pourrait sauver l'épave et donc l'épargner de la ruine. Gilliatt, travailleur de la mer, surnommé « Gilliatt le malin », titre initialement prévu par V.Hugo, se trouve mis à l'écart par les habitants de l'île car soupçonné d'avoir quelques accointances avec les esprits. Fou amoureux de Déruchette, Gilliatt se porte volontaire pour aller délivrer la Durande. Mais, en découvrant que Déruchette est amoureuse du révérend Ebenezer, il se sacrifie en se suicidant puisqu'il se laisse engloutir par la mer. Dans *LVHM* par contre, la mer semble rythmer la vie d'un autre travailleur de la mer, le vieil homme, héros éponyme du livre nommé Santiago. C'est un pêcheur cubain, taciturne et dénigré qui à force de vouloir tenter l'exploit en essayant de pêcher l'espadon dans le Golf Stream, près de la Havane, risque journalièrement et péniblement sa vie en affrontant une meute de requins farouches. Mais qualifié de « salao » c'est-à-dire extrêmement malchanceux. Même, s'il part tout seul sans la compagnie du jeune Manolin que les parents ont embarqué sur un autre bateau et même si depuis quatre-vingt jours aucun poisson n'est venu mordre aux appâts de ses lignes. A l'aube du quatre-vingt cinquième jour, il reprend la mer et s'en va vers le large. A midi, il ferre un gros poisson. La lutte s'annonce âpre, car l'animal évolue en profondeur et entraîne la barque. Les heures passent et la nuit s'écoule sans que rien ne vienne interrompre cette course durant laquelle les deux adversaires affrontent le combat. Le second jour s'écoule sans que se dessine une issue décisive, et Santiago se prend d'admiration pour ce poisson, toujours invisible, qui le fait souffrir et qui l'oblige à garder sa volonté tendue. Au matin du troisième jour, la prise se montre enfin. C'est un espadon de « deux pieds de plus que la barque », mais cela ne l'empêche pas de le tuer. Mais lors du retour, une meute de farouches requins attirée par le sang de l'espadon attaquent la barque et dévore la prise. Nonobstant les efforts et la lutte jusqu'à l'épuisement, le vieil homme ne réussit à ramener au port que le squelette de l'espadon. Preuve dérisoire de son amère victoire.

Egalement, dans *QSSM*, il est question, d'une part, d'un abandon progressif et douloureux du narrateur de l'espace mer, et d'autre part, de la perte dans l'abîme d'une femme (Nafissa) renvoyant à cette terre mère si chère dans l'inconscient de

Mohammed Dib. C'est l'histoire du narrateur déambulant à travers la ville en état de guerre : cette machine infernale qui réprime et terrorise les populations. Au sous-sol de cette ville, se trame la résistance et la lutte anti-colonialiste, unique stratégie pour la libération de l'Algérie, Nafissa sans aucun doute en est le symbole. Elle méprise cette guerre qui déchire le pays. Elle prend donc l'initiative de la lutte de libération. Il est à signaler, qu'une personnification de la mer paraît protéger les hommes et assurer une fonction de gardienne de l'humanité et cela dans le deuxième chapitre de *QSSM* p.15, mais en même temps elle perd son statut de gardienne de l'humanité pour un autre afin d'être, dans *LVHM* p.33, comme une femme folle ou comme une mégère, pour se transformer dans *LTDM* en monstre et se dissimuler sous la masse vide de la pieuvre, cette peau intelligente, affreuse et hideuse à la fois tirant le récit vers le fantastique, le mythique et l'épique .

De part et d'autre des trois récits, il s'agit de relever cette imbrication du rêve et de la réalité si récurrente et si persistante au long de la narration et de mettre en scène l'affrontement des pouvoirs de l'homme et de la fatalité à travers le lexique de la mer mis en œuvre par les trois auteurs. Un lexique créateur d'un discours polysémique relevant d'une mise en mots tournant autour du mythe, du symbolique et du fantastique. Effectivement, l'élément eau renvoyant à la mer est fortement ancré dans nos trois récits et les ponctue d'une manière récurrente. Si toutefois, pour reprendre Naget Khadda¹⁸ « tout texte métaphorique rend plus ou moins illusoire la nomination du référent », dans nos récits, il est à préciser que les références à l'eau ne sont pas à comprendre individuellement, mais bien à appréhender dans leur ensemble. Chaque référent colorant le précédent d'un sens nouveau.

Problématique et méthode :

A partir de cela, nous tenterons de développer notre problématique à travers le questionnement suivant :

Pourquoi la mer peut-elle avoir cette capacité d'agir et d'interagir sur ce qui l'entoure (homme ou élément) et peut-elle s'avérer une lecture qui relèverait de la sensibilité et

¹⁸Khadda Naget, « *l'œuvre romanesque de Mohammed Dib* », propositions pour l'analyse de deux romans, « *L'incendie* » et « *Qui se souvient de la mer* », Alger, OPU, 1988, p.95.

de l'imagination dans cet univers essentiellement marin ? Nous essaierons de comprendre l'approfondissement des mystères de l'être humain et de la création littéraire en démontrant d'abord, comment dans *LTDM*, la personnification de l'élément est l'outil par lequel Hugo procède à une mise en place d'un langage métaphorique qui, pour être explicite, compréhensible et démonstratif doit se mêler et se confondre avec la substance même de l'élément. Ensuite, nous tenterons de montrer dans *LVHM*, comment la mer, quête du bonheur matériel et du développement économique peut aussi être source de misère et cela à travers le défi et la lutte de Santiago contre la mer et les requins. Dans ce contexte, notre démarche consiste à présenter la mer comme un objet capable de produire deux sens différents : la victoire dans la défaite du personnage principal de *LVHM*. Et enfin, nous tenterons de voir dans *QSSM* comment la mer dans la culture et plus encore dans l'imaginaire de M.Dib est fondamentalement associée aux violences de l'Histoire, en d'autres termes à la colonisation. Nous verrons donc que la mer chez M.Dib, loin d'être un espace de rêve et d'évasion, reste une obsession liée à l'Histoire.

Certes, le questionnement diffère d'un récit à un autre, mais nous souhaitons démontrer qu'au gré d'une métaphore, la mer demeure chez les trois écrivains, un élément fondamental de leurs représentations du monde. Les trois écrivains cherchent à se réfugier dans « l'en-soi » tout en essayant de redéfinir leurs « Moi ».

A partir de cela, peut-on parler de la mer en tant qu'expression universelle? Autrement dit, l'élément mer peut-il contribuer à une littérature de la mer ?

Autant d'interpellations qui nous poussent à poser ces interrogations auxquelles nous tenterons de répondre en nous référant aux travaux de Gaston Bachelard puisque selon lui, fuir le combat d'avec les hommes et s'en aller combattre l'élément révèle un besoin de l'homme au combat afin de vaincre l'élément. Quant à la méthode, elle s'appuiera essentiellement sur les analyses de texte, élément premier pour comprendre la complexité et les interactions entre la pensée et l'écriture des trois écrivains. Sachant que le « texte » Selon Alain Vaillant¹⁹, n'est pas un espace clos sur lui-même, mais il est, considéré comme une « unité élémentaire, neutre et scientifique, sur laquelle

¹⁹Alain Vaillant, « *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité* », Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2005, p. 11.

pourraient s'entendre tous les spécialistes de littérature ». C'est un leurre et n'a jamais été une notion littéraire.

Quant à l'approche littéraire, elle sera croisée par une approche historique et critique. Pour la commodité et la clarté de l'exploration littéraire, notre développement se construit autour de trois parties. D'abord, dans la première partie intitulée : La mer et effets de réel, nous essaierons de présenter la mer dans les trois récits et voir comment les trois écrivains V. Hugo, Ernest Hemingway et M. Dib représentent-ils la mer, cet espace maritime spécifiquement dans *LTDM*, *LVHM* et *QSSM*. Puis nous citerons quelques éléments biographiques et autobiographiques des trois écrivains, nous verrons que ces trois romans instituent un espace autobiographique puisqu'ils empruntent de nombreux éléments à la vie réelle de V. Hugo, d'E. Hemingway et de M. Dib. Ensuite nous passerons au descriptif et aux effets de réel pour enfin passer au réalisme des trois récits. Dans la deuxième partie intitulée : Métaphorisation et allégorie, nous essaierons de voir comment se traduit l'imaginaire, l'allégorie et la symbolique dans les trois récits. Nous verrons comment la mer a suggéré une multitude d'images et de métaphores aux trois écrivains. Enfin, dans la troisième partie intitulée : Le récit épique et le fantastique, nous essaierons de voir comment les trois écrivains utilisent-ils le mythe²⁰ et provoquent-ils le fantastique ? Nous verrons que le fantastique repose sur l'intrusion du surnaturel qui est perçue comme une violation des lois universelles sur lesquelles reposent la société, la nature et le monde.

²⁰Dans notre perspective et selon Eliade Mircea, le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. Autrement dit, le mythe raconte comment grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence.[...] Les personnages des mythes sont des êtres surnaturels, Eliade Mircea, « *Aspects du mythe* », édition Gallimard, Paris, 1963, pp.16-17.

Première partie : La mer et effets de réel

Introduction :

Dans cette première partie, nous allons d'abord voir que depuis le XIX^{ème} siècle avec Victor Hugo jusqu'au XX^{ème} siècle avec Ernest Hemingway et Mohammed Dib, la mer a servi de thèmes littéraires. Le spectacle immense de cet élément instable, tantôt calme et tantôt furieux va suggérer à nos trois écrivains une multitude de discours autour la mer.

Puis nous allons voir que le coup d'Etat de 1851, contraint V.Hugo à l'exil (il séjourne 19 ans à Jersey, puis à Guernesey) ce qui le ramène à l'écriture. Sa production est alors extraordinairement féconde, notamment avec la publication de *LTDM* en 1866. Il milite cependant pour une réforme du système judiciaire, pour l'abolition de la peine de mort, contre l'esclavage en Amérique du Nord. Il offre souvent un refuge aux dissidents et déshérités en tous genres. Ensuite, dans *LVHM* nous essaierons de voir comment la mer est à la fois quête du bonheur matériel et source de misère. En effet, *LVHM* retrace d'abord le succès ensuite l'échec du héros, le vieux et pauvre pêcheur Santiago qui, depuis longtemps, rentre bredouille de la pêche. Comme nous verrons que la mer demeure dans la culture et plus encore dans l'imaginaire de M.Dib fondamentalement associée aux violences de l'Histoire, en d'autres termes à la colonisation. Nous verrons donc que la mer chez M.Dib, loin d'être un espace de rêve et d'évasion, reste une obsession liée à l'Histoire.

Et enfin, nous essaierons de voir comment les trois écrivains mettent leurs pouvoirs quant à l'art et la manière d'écriture en s'inspirant de la mer.

Chapitre I : Présentation de la mer dans les trois romans

I-1-Mer et discours dans « *Les Travailleurs de la mer* » :

« J'ai eu deux affaires dans ma vie : Paris et l'Océan », concluait le poète à la fin de sa longue vie²¹. Quand Napoléon-le-petit le proscrivit en 1851, Hugo perdit son cher Paris, mais il gagna le grand large et y trouva la vraie patrie de son génie²². Ses vingt années d'exil dans les îles de la Manche furent la période la plus féconde et aussi paradoxalement, la plus heureuse de toute sa carrière, nous dit Simon Leys²³. Libéré soudain de la comédie de la réussite mondaine, ainsi que des hordes de flatteurs et de fâcheux qui assiégeaient en permanence son appartement parisien, il se retrouva du jour au lendemain à lui-même, face aux deux seuls interlocuteurs vraiment à sa mesure : Dieu et l'Océan. Ce fut la chance de sa vie, et il eut la sagesse de le percevoir lui-même ; après quelques années de cette nouvelle existence, il notait déjà :

« Je trouve de plus en plus l'exil bon. Il faut croire qu'à leur insu, les exilés sont près de quelque soleil, car ils mûrissent vite.[...] Ne fut-ce qu'à ce point de vue, j'aurais à remercier M.Bonaparte qui m'a proscrit, et Dieu qui m'a élu. Je mourrai peut-être dans l'exil, mais je mourrai accru. Tout est bien. [...] Je vis, je suis, je contemple. Dieu a un pôle, la nature a un autre, l'humanité au milieu. Chaque jour m'apporte un nouveau firmament d'idées. L'infini du rêve se déroule devant mon esprit, et je passe en revue les constellations de la pensée. »²⁴

Ce passage prouve la réussite et la création littéraire de Victor Hugo pendant la période de l'exil. C'est une période propice à l'écrivain qui lui permet de nourrir ses fantasmes et son imaginaire. Simon Leys poursuit en disant :

²¹Choses vues, note du 9 novembre 1854, in Victor Hugo, Œuvres complètes, Edition chronologique publiée sous la direction de J.Massin, t,9.

²²Voir « *William Shakespeare* », essai de 1864. Dans ce recueil critique, Hugo exposa son esthétique de la démesure : « Il y'a des hommes océans en effet. Ces ondes, ce flux et ce reflux, ce va-et-vient terrible, ce bruit de tous les souffles, ces noirceurs et ces transparences, ces végétations propres au gouffre, cette démagogie des nuées en plein ouragan, ces aigles dans l'écume... / Tout cela peut être dans un esprit, et alors cet esprit s'appelle génie.»

²³Leys Simon, « *La mer dans la littérature française* », de Victor Hugo à Pierre Loti, Paris, Editions Plon, 2003.

²⁴Op, cité.

« Dès la trentaine, durant de premiers voyages entrepris sur les côtes de la Manche et de la mer du Nord, la mer l'avait d'emblée fasciné et séduit. Mais avec l'exil, à Jersey tout d'abord, puis à Guernesey, elle devint bien plus encore pour lui : une compagne, une inspiratrice, un objet de contemplation quotidienne-un modèle aussi, et un défi. (L'océan est là sous ma fenêtre. Je regarde cet indomptable et je lui dis : jouons !) Il a également le souci d'absorber une vaste littérature maritime, tant classique que contemporaine : il connaît les écrits des grands marins et corsaires du passé, et comme il a même lu les mémoires de Martelle ; tout comme Balzac, il a été tout à la fois un puissant stimulant et une provocation. »²⁵

En effet, dans les îles anglo-normandes, V. Hugo rédige les grands manuscrits de l'exil, d'ailleurs c'est pour cette raison qu'il crée dans sa demeure, à Hauteville House, un cristal room rebaptisé en « look out²⁶ », d'où l'on peut contempler, selon le mot de Delalande « douze lieues d'océan ». C'est probablement de cet endroit qu'il peut admirer, contempler et écrire. D'ailleurs, cette lettre à Frans Stevens²⁷ datant du 10 avril 1856 en fait foi :

« Rendez-vous compte de l'état de mon esprit dans la solitude splendide où je vis, comme perché à la pointe d'une roche, ayant toutes les grandes écumes des vagues et toutes les grandes nuées du ciel sous ma fenêtre. J'habite dans cet immense rêve de l'océan, je deviens peu à peu un somnambule de la mer, et, devant tous ces prodigieux spectacles et toute cette énorme pensée vivante où je m'abîme, je finis par ne plus être qu'une espèce de témoin de Dieu.

C'est de cette éternelle contemplation que je m'éveille pour vous écrire. »²⁸

Dans *LTDM*, Victor Hugo éprouve la nostalgie de sa langue maternelle puisque tout en refusant la dictature d'une langue unique, il met à l'honneur des langues et des dialectes multiples et différents : jargons de pêcheurs, dialecte anglo-normand, termes techniques, dialogue en espagnol se répondent comme autant de symboles de la singularité et de la diversité humaine. D'ailleurs, l'ouverture de *LTDM* est une

²⁵Op, cité.

²⁶Voir le dessin dans : Victor Hugo, « *l'homme océan* », sous la direction de Marie-Laure Prévost, Bibliothèque nationale de France, Seuil, 2002.p.241. Voir annexe, p.240.

²⁷Ibid, p.241.

²⁸Ibid, p.241.

dédicace dans laquelle, V.Hugo écrivain attentif qu'il est, rend hommage aux gens de l'île et leur donne une voix littéraire. En effet, la dédicace est précédée du titre écrit en gros et en gras puis signée par les initiales V.H qui prouveraient son amour au peuple de l'île :

« Je dédie ce livre au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l'île de Guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable. »V.H.

En effet, ces initiales VH, montrent tout l'intérêt que V.Hugo porte au peuple de la Manche puisque David Charles nous confirme :

« Le livre est dédié, d'ailleurs indirectement, à un peuple instable et contradictoire, celui de l'archipel, « noble » par son histoire et « petit » par sa géographie, à l'inverse du peuple français, petit dans l'histoire (immédiate) et grand par sa géographie ». ²⁹ D'ailleurs, ce passage illustre la grande estime qu'Hugo doit au peuple de L'Archipel de La Manche³⁰ :

« Qui a vu l'archipel normand, l'aime ; qui l'a habité, l'estime. C'est là un noble petit peuple, grand par l'âme. Il a l'âme de la mer ».p.83.

Dans un dessin réaliste intitulé la Pieuvre³¹, on sent que Hugo, grand amateur de monstres, a pris plaisir à dessiner ces tentacules et leurs innombrables ventouses ; avec un peu de bonne volonté, on peut distinguer dans leur simple mouvement les initiales « V.H³² » : naturellement il s'agit de la pieuvre qui habitait l'extraordinaire caverne se trouvant à l'intérieur des Rochers Douvres, « ce merveilleux palais de l'abîme, brodé et incrusté de toutes les pierreries de la mer³³ » ; c'est elle qui saisit et

²⁹Voir présentation de David Charles pour « *Les Travailleurs de la mer* », Librairie Générale française, 2002.p.17.

³⁰« *Les Travailleurs de la mer* », XXIV, p.83.

³¹Jean Delalande, « *Victor Hugo, Dessinateur génial et halluciné* », Nouvelles éditions latines, Paris, 1952. p.43. Voir annexe, p.242.

³²On se doute que Hugo ne souffrait d'aucun complexe d'infériorité. Il s'était inventé cette fière devise : Ego Hugo (Moi Hugo). A Hauteville House, on trouve ses initiales [...] pour permettre aux plantes grimpantes de former les lettres VH. Cf Jean Delalande : « *Victor Hugo à Hauteville House* », Albin Michel, 1947, p.80 et planche XXXVH. Tandis que, dans la présentation pour *LTD*, David Charles, souligne que le roman déchiffre dans l'espace même de la fiction, la signature de l'auteur sur deux écueils qui se détachent en noir du fond blanc du ciel : l'un est un « Grand V », l'autre une « espèce d'immense H majuscule ». Hugo l'avait dit en 1818 : « Sur les rocs, témoins de ma gloire, j'écrirai mon nom et mon sort ».

³³Ibid, p.43.

étouffe Sieur Clubin, mais devait être plus tard tué par Gilliatt au cours d'un combat homérique puisque Hugo donnera cette précision :

«Celui qui écrit ces lignes a vu de ses yeux à Serk, dans la cave dite les Boutiques, une pieuvre poursuivre à la nage un baigneur. Tuée, on la mesura : elle avait quatre pieds anglais d'envergure³⁴et l'on peut compter les quatre cents suçons. La bête agonisant les poussait hors d'elle convulsivement. »³⁵

En effet, le gigantisme est l'apanage du célèbre monstre des récits légendaires scandinaves que l'on appelle Kraken³⁶. Ce dernier peut se voir comme une magnification du poulpe puisqu'il entretient par sa taille extraordinaire le mirage d'une île flottante et peut étreindre n'importe quel navire grâce à ses tentacules géants. La mer paraît un être indomptable, bondissant et sauvage. Les psychanalystes s'accordent à reconnaître qu'elle est symbole de liberté et de désir de vivre. V.Hugo ne cesse de nous enchanter avec ses mots à l'image de cet océan, de son immensité et de ses profondeurs. Irène Frain³⁷ appela la Bretagne « le territoire des passeurs », où le mythe réunit à jamais les deux données inséparables : la mer et l'Au-delà. La Bretagne serait alors le dernier port exceptionnel, le lieu où l'on devrait embarquer tous les trépassés de l'occident vers le pays des morts. Chez Hugo, il s'agit d'une mer où il est impossible de respirer à plein poumons puisqu'elle ne procure pas de tranquillité de bon aloi pour Gilliatt qui doit délivrer la Durande, ce bateau qui assure la liaison justement entre Saint-Malo (Bretagne) et Guernesey. Dans *LTDM*, la mer est un élément instable qui n'inspire que méfiance et crainte. En revanche, elle est un lieu de combat individuel entre le flot démonté et la pieuvre³⁸. C'est une opposition fondamentale entre le monde de la mer et celui des hommes. En effet, Gilliatt tout seul est amené à disputer sa vie avec ses seules ressources. Il doit lutter pour faire respecter sa volonté. Toute la saveur de cette histoire de combat réside dans l'opposition des

³⁴Ibid : On peut voir dans une chapelle à Perros-Guirec, en Bretagne, un ex-voto de la fin du XVIII^{ème} siècle représentant un trois-mâts attaqué par un poulpe gigantesque. p.43.

³⁵ Ibid, p.43.

³⁶Ce monstre est celui que les marins appellent poulpe, que la science appelle céphalopode, et que la légende appelle kraken. p.437.

³⁷Frain Irène, « *Quand les Bretons peuplaient les mers* », Paris, Fayard, 1979.

³⁸Cf au chapitre intitulé : « *Monstre* », pps, 434-442.

caractères, des attitudes et des propos. A vie rude, langage rude, fortement scandé et irrévérencieux. Si la terre et la mer ne se mélangent pas, il y a cependant des zones intermédiaires entre le côté de la terre et celui de la mer, c'est ce que V.Hugo appelle le littoral : cette étroite bande de terre dont les habitants sont contaminés par les marins. C'est le port qui marque cette union de l'eau et du roc. Au contact de la terre, la mer perd son agressivité.

Le langage est l'expression de l'âme. Dans *LTDM*, la mer est femme parce que l'homme recherche à tout prix l'union avec l'élément. Ce mariage est réalisé comme s'il s'agissait d'un viol. L'homme force la nature pour la dompter. Le déchaînement furieux de l'eau est perçu sous l'aspect d'une femme qui se révolte et se débat. En des images voisines de celle d'Hugo, Hugo exprime devant la mer déchaînée, un instinct de domination qui s'extériorise en images érotiques. La mer est un monde de légendes et de fantastique. Sensible à cette brume, qui en voilant le spectacle, lui confère tout à coup une allure insolite et étrange. Dans la pénombre, les objets s'animent, les écueils revêtent des formes inconnues. Celui qui fréquente la mer sait bien qu'elle est un monde magique. Dans *LTDM*, règne un climat de sorcellerie. Gilliatt est considéré comme un magicien car il s'aventure dans des lieux interdits. Le combat contre la mer est vécu par Hugo comme un combat contre les forces de l'au-delà mystérieuses et terriblement agissantes. Avec Hugo, nous retrouvons la même angoisse devant un monde qui dépasse l'homme. L'abîme et l'écueil secrètent une peur indicible car à tout moment, ils peuvent engendrer le monstre cauchemardesque. Hugo est un observateur aigu des réalités, des formes fantastiques, des couleurs de charnier des Rochers, du poulpe et de la caverne étrange. La marée qui submerge et la tempête sont des réalités quotidiennes dans les îles anglo-normandes. Hugo a une âme de terrien et un esprit visionnaire ne peut pas paraître étranger à ce sentiment. Exilé et n'ayant plus d'amis, Hugo s'est lié avec l'océan. Il cause avec lui et il est certainement le seul être avec qui il puisse dialoguer et qui puisse être son égal. L'océan devient le support des rêveries et le poète lui prête l'une des nombreuses voix qu'il entend en lui. Dans *LTDM*, la mer devient un lieu où l'on se perd et où l'on sombre. D'ailleurs, la chaise Gild-Holm-

Ur³⁹est un lieu où la mer fascine le plus puisqu'elle vient s'y asseoir afin de mieux engloutir Giliatt. Cette lutte de l'intelligence avec les forces aveugles de la matière est le plus beau spectacle de la nature. Face à une telle personnification et un tel idéal, Gilliatt se présente comme l'amant d'une femme colossale et gigantesque. Il est celui qui s'est donné à elle et qui lui appartient sans retour. Il est un bonhomme de mer, un crâne de mer, il fait partie des gens de mer où la préposition « de » marque l'appartenance et le lieu indissociable. La blessure devient signature, comme si la vie, à la manière d'un peintre, se chargeait de signer ces horribles productions en exaltant le caractère repoussant et affreux des gens de mer. Gilliatt attend la mort sans inquiétude. Il est invinciblement attiré par cette existence où l'esprit s'oublie dans la lutte du corps contre la mer.

Hugo continue à nous montrer que la mer est liée indissociablement à sa vie, qu'elle est peut être sa vie. On se demande jusqu'à quel point la compagne et épouse du poète n'est pas cette mer avec qui il cherche une union plus totale. Le dernier vœu pour ce pauvre être qui se sait mortellement atteint, c'est de ne pas être séparé de celle qui fut la compagne de tous les instants. La mer présente à sa vie, le sera à sa mort, en devenant aussi son tombeau, selon les coutumes des marins. L'homme ne peut collaborer avec l'océan. *LTDM*, contrairement à ce que le titre laisse suggérer, seront des gens qui lutteront sans répit contre lui (l'océan). Ceux qui le vaincront en ressortiront grandis. Gilliatt sera fou, mais d'une folie sublime. La mer va devenir l'image des étendues interdites à l'homme, celle des contrées souterraines de l'esprit d'où l'on revient hagard mais adulé. Elle devient un déluge et vient désobéir à Dieu qu'il ne cesse d'implorer et vient amèrement envahir son refuge. C'est là que Gilliatt, après son douloureux renoncement, va se livrer aux flots qu'il a vaincus. C'est la lente et lugubre montée de la mer qui correspond symboliquement à l'éloignement du navire emportant la seule raison de vivre de Gilliatt, (Déruchette). « L'immense tranquillité de l'ombre montait dans l'œil profond de Gilliatt.[...] Il n'y a plus rien que la mer.»,pp.529-530. La restriction est toute chargée de répulsion. A cette hantise du déluge, s'ajoute le rêve de la cité engloutie. Hugo a toujours été fasciné par le dessous

³⁹Voir la photographie 21 in « *Victor Hugo, dessinateur génial et halluciné* », de Jean Delalande, nouvelles éditions latines, Paris, 1952. Voir Annexe, p.248.

de la mer, sa fosse hideuse, ses cavernes féeriques et ses villes noyées. *LTDM* où l'écueil cache un monde fascinant, fatal, fait pour attirer et retenir la proie. Ce passage illustre la fascination de Hugo par la mer sous laquelle la lumière s'amuse à y tisser des rets:

« Les moires du flot réverbérées au plafond s'y décomposaient et s'y recomposaient sans fin, élargissant et rétrécissant leurs mailles d'or avec un mouvement de danse mystérieuse ; une impression spectrale s'en dégagait, l'esprit pouvait se demander quelle proie ou quelle attente faisait si joyeux ce magnifique filet de feu vivant ». pp, 347-348.

Dans cet univers magique, Hugo est à la fois fasciné par la mer et repoussé par elle. Attitude ambivalente que nous retrouvons partout dans son œuvre. Dans ses repères, la mer prend d'ailleurs un malin plaisir à contrefaire les demeures sacrées de l'homme, à bâtir des temples démoniaques, des cathédrales chaotiques. Cette mer peut aussi tuer en engloutissant l'homme. Hugo a souvent décrit et vécu en imagination ce drame. Il en a souligné, à chaque fois, toute l'horreur : il ne faut pas oublier le souvenir de Léopoldine⁴⁰ qui connut l'atrocité d'une telle fin, Hugo vit cette agonie comme une lente aspiration par l'abîme, comme une glissante plongée vers un inconnu repoussant. Toute cette évocation est évidemment liée à la répulsion éprouvée par le poète face aux abîmes de la mer et à ceux de la pensée : lutte pour ne pas succomber à la noyade, la fatigue, le froid, la lente et terrible agonie. Hugo par son imagination visionnaire nous entraîne irrésistiblement vers les profondeurs abyssales. C'est pourquoi il s'intéresse aux monstres, ces êtres inconnus, inquiétants et intelligents. Il imagine les monstres dans ces profondeurs qui lui permettent d'extérioriser tous ses fantasmes horribles de son délire imaginatif. Ces monstres sont une des visions du chaos, c'est un monde de l'informe, de la tératologie. Cette répulsion face au gouffre et à ses habitants atteint son paroxysme dans le mythe de la caverne et du dessous de l'écueil⁴¹ que développe *LTDM*.

⁴⁰Fille de V.Hugo, morte noyée dans la Seine.

⁴¹*LTDM*, Deuxième partie, Livre premier, *L'écueil*, p.303.

1-2-Mer et discours dans : « *Le vieil homme et la mer* »

Dans cette partie nous essaierons de voir comment la mer est à la fois quête du bonheur matériel et source de misère. En effet, « *LVHM* » retrace d'abord le succès ensuite l'échec du héros, le vieux et pauvre pêcheur Santiago qui, depuis longtemps, rentre bredouille de la pêche :

« Il était une fois un vieil homme, tout seul dans son bateau qui pêchait au milieu du golf stream. En quatre-vingt-quatre jours, il n'avait pas pris un poisson. Les quarante premiers jours, un jeune garçon l'accompagna ; mais au bout de ce temps, les parents du jeune garçon déclarèrent que le vieux était décidément et sans remède salao ce qui veut dire aussi guignard qu'on peut l'être. », p.9.

Les parents du petit Manolin qui l'accompagnait, décident de l'embarquer sur un autre bateau puisque le vieux est qualifié de « salao », c'est-à-dire malchanceux voire guignard, p.9. En effet, la malchance a suivi Santiago pendant quatre-vingt quatre jours, mais le jour suivant, un espadon mord à son hameçon. Après trois jours de lutte, il a vaincu le grand poisson. Mais en vain, après tant d'efforts fournis par Santiago afin de chasser les farouches requins, Santiago rentre au port vaincu, puisque les requins dévorent le poisson tout en entier. Il ne reste de l'espadon que la tête et l'arête : « Il distingua la ligne blanche et nue que dessinait l'arête, ainsi que la masse sombre de la tête, l'épée et ce vide, tout ce vide ».p.142. Cette victoire dans la défaite dont la mer semble tellement ambivalente qu'elle suscite plus d'une question :

« La mer n'est-elle pas source de renaissance ? : « Il prit un peu d'eau de mer dans sa main et la versa sur sa tête. Puis il en prit encore pour se frotter la nuque ».p.104. L'usage de la mer n'a-t-il pas de résonances bibliques ? : « Je ne suis pas très fort pour ce qui est de la religion, dit-il, mais je dirais bien dix Notre Père et dix Je vous salue Marie pour attraper ce poisson ».pp.74-75.

Le bassin océanique où se déroule l'histoire est le golf stream, près de la Havane à Cuba. La mer y est un enjeu commercial et économique à travers la Terrasse, lieu où se rencontrent les pêcheurs et où le camion frigorifique viendrait chercher cette marchandise pour l'amener au marché de la Havane.pp.11-12. L'heureuse issue de la

lutte entre l'espadon et le vieil homme est un exploit et un véritable triomphe dans la mesure où non seulement le gros poisson constitue un danger pour son âge étant entendu qu'il n'est plus physiquement frais, mais aussi et surtout la mer, ses vagues et les forces hostiles entre autres, les requins dont il peut être une proie facile, menaçant la vie du vieux à tout moment. Malgré le danger permanent que la mer représente, Santiago ne démord pas puisqu'il a des ambitions commerciales qu'il exprime en ces termes : « Mais, bon sang, quelle pièce, alors ! Si seulement il a la chair un peu fine, qu'est-ce que ça va me rapporter au marché !p.55. Ceci montre que cette pêche est une occasion pour le pauvre pêcheur Santiago qui peut lui rapporter beaucoup d'argent s'il réussit à le ramener au port sans être dévoré par les requins, d'ailleurs, voilà ce qu'il dit :

« Tel quel, il fait la tonne, au moins, pensa t-il. Largement. Sinon plus. Une fois paré, il en resta les deux tiers. A trente cents la livre, ça chiffre à combien ? Il me faudrait un crayon pour calculer ça, dit-il ».p.114.

Le vieux Santiago n'est pas seul en mer, il aperçoit un aigle qui, tout à coup lui donna un air et des signes d'espérer :

« En face de lui un aigle de mer aux longues ailes noires traçait des cercles dans le ciel. L'oiseau fonça brusquement, porté de biais sur ses ailes en triangles, puis recommença à tourner en rond.

_ Il a fini de chercher, dit le vieux à haute voix. Il a repéré quelque chose.», pp.36-37.

En effet, cet oiseau est par expériences perçu comme un signe de présence de poissons à l'endroit précis. Il lui a servi de boussole en quête de poissons : « Le plancton le réjouit : cela signifiait abondance de poisson ».p.39. Malgré le soleil, le vent, les vagues et la fraîcheur, Santiago ne désespère point. Ses efforts n'ont pas été vains, puisqu'au quatre-vingt cinquième jour, un gros poisson mord à son hameçon. Santiago, heureux déclare :

« Mais aujourd'hui, c'est le quatre-vingt cinquième jour. Faut que je fasse des fantaisies. [...] Pour un gros poisson, c'est un gros, dit-il. Il l'a en long dans la bouche et il fout le camp avec.[...] Mange, mon gros ! Manges-en jusqu'à ce que la pointe de l'hameçon te rentre dans le cœur et que t'en crèves ! », pps, 46-48-49.

Ceci montre que les efforts du vieil homme sont couronnés de succès, de grandeur, de fierté et d'honneur dont la source est la détermination. A l'ouverture du roman, le vieux Santiago est présenté comme un personnage luttant contre la défaite. Il a passé quatre-vingt jours en mer sans succès mais sans pour autant abandonner. Malgré les difficultés, Santiago semble avoir un sentiment sympathique et compatissant pour les créatures de la mer : « Jésus ! J'aurais jamais pensé que le poisson-là était si gros ! Ça m'empêchera pas de le tuer, dit-il ; tout superbe et formidable qu'il soit. », p.76. A travers cette sympathie, le récit semble être l'expression de l'importance de la place de l'homme dans la nature puisque c'est à l'homme de préserver la survie et la protection de certaines créatures. Bien qu'il soit rentré au port sans le trophée de sa longue et difficile bataille, p.112, Santiago semble acquérir de la fierté et de l'humilité. Hemingway semble suggérer que la victoire n'est pas forcément nécessaire à l'acquisition de l'honneur. La gloire et l'honneur acquis par Santiago ne proviennent pas de la lutte elle-même mais de la fierté et de la détermination de lutter : « Mais bon sang, j'ai tué le requin qui me mangeait mon poisson, pensa-t-il. Et c'était le plus gros dentuso que j'aie jamais vu. », p.121. D'ailleurs voilà ce qu'il ajoute :

« Mais l'homme ne doit jamais s'avouer vaincu, dit-il. Un homme, ça peut être détruit, mais pas vaincu. Je regrette d'avoir tué ce poisson, pensa-t-il. C'est maintenant que ça va commencer à se gâter et j'ai même plus de harpon. Le dentuso c'est méchant, c'est fort, c'est malin. Pourtant j'ai été plus malin que lui. Sait-on jamais ? Pensa-t-il. Ce qu'y a de certain c'est que j'étais mieux armé que lui. », p.121.

Effectivement, cette détermination qui se traduit par la capture de l'espadon et des efforts pour le conserver au complet s'avèrent un combat inachevé. Puisqu'en rentrant au port avec un espadon sans chair, uniquement avec l'arête et la tête prouve que la mer a contribué à l'échec de Santiago qui subit un environnement hostile :

« Puis le soleil prit de la force, ses rayons incendièrent la mer ; quand il se dégagea tout à fait de l'horizon, sa réflexion sur le miroir liquide frappa l'homme en plein dans les yeux ; cela lui fit très mal. », p.35.

Quand l'espadon a mordu à son hameçon, la lutte a commencé : « Après le coucher du soleil, l'air se mit à fraîchir ; la sueur qui couvrait le dos du vieux, ses bras, ses vieilles jambes, était glacée. », p.52.

La capture de l'espadon ne soulage pas Santiago mais devient source de souffrances puisqu'en dépit de tous les efforts effectués, les requins voraces et farouches se mêlent et dévorent la capture. Le vieil homme se jugeait faible face à ces prédateurs et à l'hostilité de la mer :

« L'homme, c'est pas grand-chose à côté des grands oiseaux et des bêtes. Et pourtant, ce que j'aimerais le mieux-être, moi, c'est encore cette bête qui tire, là, en ce moment, dans le fond de c't'eau noire. _Sauf si les requins s'amènent, ajouta-t-il tout haut. Si les requins s'amènent, que Dieu ait pitié de lui. Et de moi ! », p.79.

Cela montre que la victoire accule le vieil homme à acquérir des forces morales, physiques et mentales pour non seulement affronter la mer et ses hostilités, mais également les requins qui tentent d'anéantir toutes ces forces. Voilà ce qu'il déplore :

« Ils m'ont eu, je suis trop vieux pour tuer les requins à coup de gourdin. Mais je me défendrai. », p.132. Il continue à déplorer cette situation : « Mais qu'est-ce qu'on peut faire dans le noir, et pas armé ? Il était raide ; il avait mal partout, le froid de la nuit réveillait toutes ses blessures, toutes les douleurs de son corps surmené».p.138. L'échec voire la défaite infligée à Santiago est synonyme de malchance et d'incapacité malgré tous les efforts produits afin de vaincre les forces naturelles de la mer et les requins qui ont dévoré l'espadon. C'est ce qui a causé le malaise de Santiago puisque les requins ont détruit la fierté du vieil homme qui n'a pu garder de l'espadon que la tête et l'arête. La mer devient source de crise puisqu'elle cause cet échec à Santiago qui finit par rentrer au port totalement abattu. Il rejoint sa cabane pour y dormir dans une position de crucifixion.p.143. *LVHM*, est une évocation de la mer. Hemingway en fait un prétexte pour exprimer une idéologie. Il nous explique que l'homme peut être à la fois vainqueur et vaincu. Santiago a su braver, affronter et dompter la mer et les requins puisqu'il a réussi à capturer un espadon dont « il n'a même pas entendu parler d'une pièce comme cela », p.73. Mais il était incapable de garder l'espadon intact face aux farouches requins et à l'hostilité de la mer.

1-3-Mer et discours dans « *Qui se souvient de la mer* » :

La mer est un élément essentiel dans l'œuvre de M. Dib. En effet, dans un entretien⁴² entre M. Dib et Dany Toubiana, l'on peut lire :

D. T. – Mohammed Dib, on en arrive aux thèmes de vos romans.

Des thèmes essentiels et le premier qui me vient à l'esprit, c'est le thème de la mer. La mer espace maritime [...] La mer symbolise quoi dans votre littérature ? On la retrouve souvent et particulièrement dans « Qui se souvient de la mer »

M. Dib – La mer, c'était le but où il fallait arriver pour recevoir son nom lustral. C'était l'eau dans laquelle les musulmans font leurs ablutions avant de faire leur prière et la mer est plus un espoir qu'une réalité présente. Elle représente cet espoir de la fraîcheur, du renouvellement, du baptême... C'était plus un archétype, un symbole, qu'une réalité immédiate. La réalité immédiate, c'était les grands espaces, terrestres. Les Hauts Plateaux, les terres du Sud algérien, le désert, que je n'ai pas beaucoup connu. Mais, quand on vit en Algérie ou dans un pays comme l'Algérie, c'est-à-dire l'Algérie habitée, qui n'est qu'une frange du désert, sans connaître le désert, on ne peut pas ne pas en subir l'influence, les émanations...

QSSM est une nouvelle entreprise littéraire, M. Dib essaie de chercher le chemin inconnu de la conscience humaine afin de retrouver sa vérité intérieure et d'accéder à une connaissance nouvelle de l'être humain qui devient le point essentiel de ses intérêts et cela à travers une conception bachelardienne. Dans *QSSM*, M. Dib aborde l'élémentaire, aspect si concret et si fondamental se résumant à : « l'eau, le feu, l'air et la terre »⁴³. Cette dernière ponctue régulièrement la description de la ville natale de M. Dib se référant à Tlemcen, Lalla Setti. C'est à travers cette singularité voire particularité à la fois stylistique et thématique que nous souhaitons aborder notre étude en commençant par le premier élément : L'eau, qui nous apparaît comme l'élément le plus visible et le plus important. D'ailleurs, à la page 39, M. Dib chante la mer qui devient un élément fortement ancré dans *QSSM* et tient à chaque fois une place des plus essentielles dans l'écriture Dibienne⁴⁴. L'eau ponctue le récit d'une manière assez récurrente. Les références à l'eau ne sont pas à comprendre individuellement, mais

⁴² M. Dib ou le regard intérieur par Dany Toubiana.

⁴³ Ce sont les quatre éléments auxquels, Gaston Bachelard consacra des études.

⁴⁴ Dib Mohammed, « *Habel* », éditions du Seuil, Paris, 1977.

bien à appréhender dans leur ensemble. Dès le début du récit, la mer se trouve intégrée à l'espace du narrateur en tant que protectrice puisqu'au deuxième chapitre, il nous dit : « Des parfums sombres d'équinoxe tournent, rôdent sous les aisselles de la mer », p17. La mer est assimilée à une mère qui protège son enfant en le prenant dans ses bras grands ouverts pour l'envelopper d'affection et d'amour. Elle apparaît tout de suite comme celle qui englobe et entoure la ville. La mer prend le rôle de protecteur, salvateur et source d'apaisement en lequel, le narrateur place une confiance aveugle⁴⁵. D'ailleurs Marie Bonaparte⁴⁶, dans l'un de ses travaux, précise que pour « chaque écrivain, la mer se trouve érigée en protectrice de l'homme ». Le narrateur de *QSSM* ajoute de dire :

*« La mer se tient immobile, l'œil fauve. Sombre mais calme et chaude, elle nous entoure, semble veiller. Je retrouve en sa compagnie la franchise première des choses ».*p.68.

Elle ne ment pas et ne dissimule rien : elle incarne une primauté de l'élémentaire dont la fonction est celle de gardienne de l'humanité. Ainsi, remarque t-on, que la mer est continuellement présente, comme une puissance gigantesque et indomptable. Une puissance qui gronde, souffle ou gémit. C'est un personnage omniprésent puisqu'elle a la capacité de parler aux hommes tout en les rassurant de sa présence permanente : La fente par laquelle la mer regardait, laissa passer ces paroles : « Je suis toujours là ».p.31. Une personnification récurrente de la mer est à remarquer dans tout le récit. La mer prend une relative capacité d'action et se trouve dotée d'un pouvoir important à interagir avec ce qui l'entoure (homme et élément). Cette capacité engendre une certaine puissance qui devient une caractéristique de cet élément surtout lorsqu'il se déchaîne. Cette dimension à la fois, protectrice et salvatrice, est mise en valeur par le fait que, lorsque la mer disparaît, les habitants se sentent perdus et abandonnés, et ceci cause une sécheresse qui se présente comme mortifère et insupportable pour le narrateur qui explique « plus rien ne nous protège ».p. Mais en revanche, lorsque la

⁴⁵Cf « La mer seule garantit nos aspirations ; aussi je suis résolu à lui confier mon sort, dût la pierre me saisir ».p.172.

⁴⁶Bachelard Gaston, « *L'eau et les rêves* », essai sur l'imagination de la matière, Paris, Librairie José Corti, 1942.

mer monte, elle procure une sensation de paix indéfinissable. D'ailleurs, Malek Chebel, rapporte que :

« La mer symbolise l'inconnu, l'inquiétant, l'étrange, ce que les voyageurs arabes, qu'ils soient marins par vocation ou par accident, relatent avec force. Lorsqu'elle est maîtrisée, elle est le signe d'un enveloppement liquide, une bénédiction. »⁴⁷

Et, c'est pour cette raison que l'on peut souligner cette homophonie⁴⁸ : mer/mère, en ce sens que la mer s'apparente à la mère, puis qu'elle protège et sécurise. Il s'agit même du symbole on ne peut plus maternel, selon Gaston Bachelard: « L'eau nous porte, l'eau nous endort, l'eau nous rend notre mère »⁴⁹. Le narrateur semble dialoguer avec cet élément qui, cette fois-ci, incarne à la fois, la Mère /Patrie⁵⁰ et la femme (épouse ou amante) puisqu'il ne cesse de réitérer la phrase :

« Berce mon corps, dissous mon ombre dans une clairière diurne, toi qui as rompu tous les rêves pour t'éveiller sous ma poitrine » p.28, p.29 et p.32.

Il continue à personnifier cette mer puisqu'il dira : « La mer s'est tue : on ne perçoit plus que son bercement, son silence. », p.53. D'ailleurs, nous explique Gaston Bachelard :

« des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer. C'est elle l'élément berçant. C'est un trait de plus de son caractère féminin : « elle berce comme une mère. »⁵¹

Cette association à la Mère / Patrie marque un sens d'intérêt central dans le récit qui nous renvoie aux souffrances d'un peuple face à l'oppression générée par les colonisateurs qu'il faut à tout prix combattre afin de la défendre et de l'aider à retrouver sa paix et son salut. La mer est dans tout le texte associée à la féminité et à l'intimité quand elle croise les actions de Nafissa. Toujours, dans notre perspective, concernant la mise en valeur et en relief de cette « protection », nous relevons une identification entre la mer et la nuit, en ce sens qu'elles peuvent générer cette idée de

⁴⁷ Chebel Malek, « Dictionnaire des symboles musulmans », Paris, Editions Albin Michel, 1995. Pps.265-266.

⁴⁸ Voir chapitre Homophonie : mer/mère, p.141.

⁴⁹ Op, cité, « L'eau et les rêves », p.178.

⁵⁰ « L'appel de l'élément, l'appel de l'eau réclame en quelque sorte un don total, un don intime. L'eau veut un habitant. Elle appelle comme une patrie ». G. Bachelard, op, cité, p.221.

⁵¹ Ibid, p.177.

défense intérieure et cette dissimulation face à l'adversaire, à l'inconnu et à l'étranger.

D'ailleurs, le narrateur dit :

« La mer se livre toujours à ses jeux, nous fait nos lits, la nuit venue. Un soir, Mamia me l'a montrée. [...] « Les nuits, la mer. Identiques dans leur substance ».pps. 172-173.

Cependant, nous pouvons souligner que la nuit est ambivalente puisque d'un côté, elle protège des regards, tisse son voile sur la ville, de l'autre, par contre, elle n'en reste pas moins le théâtre des exactions les plus horribles commises par des visiteurs étrangers, bien évidemment en faisant allusion :

« Aux exterminations de la dernière guerre, la monstruosité des camps de concentration, l'abomination de la bombe atomique, n'ont pas fini de hanter les nuits des hommes ».p.190.

L'Algérie après Auschwitz, le ghetto de Varsovie et Hiroshima, Guernica et le tableau de Picasso qu'il évoque dans sa postface, toutes ces villes côtières (des terres), contiennent tacitement et explicitement la mer. La mer inonde alors le roman de sa présence, elle est partout, ce qui renforce son pouvoir et son assise. Elle apparaît comme un principe central en amont comme en aval dans la construction romanesque. Elle constitue ainsi une composante vivante de l'espace ville. Même si dans *QSSM*, la mer s'insère en tant que non lieu, contrairement à *LTDM* et à *LVHM*, son rôle semble aussi plus étendu et plus probant que celui des deux. Puisqu'il y a une présence constante d'un conflit et d'un combat entre le bestiaire (pieuvre et requins) du côté occidental et un conflit ou un combat mythico-religieux du côté maghrébin. Nous verrons que la mer personnifiée assure cette capacité à interagir et semble même douée voire dotée d'intentions renvoyant à cet élément réellement vivant et répondant aux questionnements humains. En d'autres termes, le traitement de l'eau relève d'un discours universel du moment qu'il renvoie à une signification commune remontant à l'origine même du monde. Ceci, nous en amène à évoquer d'autres éléments aussi fondamentaux à la vie humaine que « l'eau » et qui renvoient au « feu », à « l'air » et à « la terre ».

Autres éléments :

Le feu⁵², l'air et la terre sont également des éléments qui occupent une grande place dans le récit de M.Dib et même dans une partie de son œuvre telle que « L'incendie⁵³ » et « Feu beau feu »⁵⁴ .

Ainsi, le feu⁵⁵ élément contraire à l'eau vient manifester une autre manière d'appréhender la ville et en enrichit la description. Toujours est-il que le feu se voit lié à une connotation infernale voire à une émergence du mal et de la souffrance comme l'atteste cette phrase : « il me sembla qu'il y plût du feu », p.33. D'ailleurs, Dib a déjà évoqué ce feu qui détruit dans « L'incendie », justement ce titre a été objet d'étude⁵⁶ faite par Christiane Achour et Simone Rezzoug qui ont donné un relevé exhaustif de tout énoncé renvoyant au feu réel. Dans *QSSM*, Dib a cité Auschwitz, le ghetto de Varsovie et Hiroshima pour nous rappeler (les fours de crémation dans les camps de concentration en Pologne en 1942, et la bombe atomique d'Hiroshima en 1945) et cela, durant la deuxième guerre mondiale. Il se rapporte généralement à des contextes de destruction. Cette dimension maléfique est davantage dévastatrice et moins tentatrice puisqu'elle représente un anéantissement de toute forme de vie. Le feu s'affirme en tant qu'antithèse d'une eau salvatrice et protectrice car il ne bénéficie aucunement d'une positive connotation. C'est un élément qui représente à la fois un principe de transformation selon les dires du narrateur :

« Je constatai à cette seconde que le souffle de la machine, comparable à une flamme de soudeur, [...] Je flottais en l'air, endolori un peu, léger ».p.27.

Brûler les habitants, p.81. Fournaise, p.99. Et d'anéantissement, à l'image des explosions qui détruisent la ville et ses habitants, véritables « étoiles irradiantes [...], faisant le vide, [...] nettoyant toute trace organique », p25. La présence du feu peut se lire dans certaines scènes où l'atmosphère est rouge comme le feu ou comme le sang. Par conséquent, Dib utilise la métaphore du feu pour annoncer la destruction du

⁵²Bachelard Gaston, « *La psychanalyse du feu* », Paris, Editions Gallimard, 1949.

⁵³Dib Mohammed, « *L'incendie* », Paris, Editions du Seuil, 1954.

⁵⁴Dib Mohammed, « *Feu beau feu* », Paris, Editions du Seuil, 1979, p 173.

⁵⁵Cf à la quatrième de couverture de « *La psychanalyse du feu* », dont on dira que le charme de cette cosmogonie miniature tient dans l'allure presque dansante d'une écriture-promenade où le feu sert de principal aliment à l'imagination. Celle d'un La Fontaine qui aurait remplacé les animaux par les éléments. Ibid.

⁵⁶Achour Christiane, Simone Rezzoug, « *Convergences critiques* », Introduction à la lecture du littéraire, OPU, 1995, pps. 61-65.

système colonial à travers Nafissa, femme révolutionnaire et porteuse de feu : l'Algérie nouvelle naîtra de ces cendres, p.38. Dib emploie souvent le mot « cendres ». On pourrait penser que ce mot renvoie au deuil à cause de la violence et de la mort qui errent dans la ville, mais il se peut aussi que les cendres annoncent la nouvelle Algérie puisque Dib fait allusion « au phénix⁵⁷ qui naîtra de ses cendres ». Dans *QSSM* ce n'est pas le feu, mais l'eau qui détruira tout. A la fin du roman une véritable apocalypse détruit la vieille cité, le lieu où le colonialisme régnait. Le narrateur se trouve dans une autre stratification, dans la ville du sous-sol (au maquis), décrite comme une structure ouverte et sans limites dont les racines plongent non pas dans le sol, mais dans le monde. Un monde souterrain qui suggère un avenir et les possibilités d'un futur. C'est la mer qui engloutit la vieille cité « dans un rire vertigineux puis silencieux », p83. Des agents de liaison racontent au narrateur ce qui s'est passé. Les « nouvelles constructions » ont été détruites par (l'envahissement du colonisateur), et la mer a recouvert les ruines de la ville qui a disparu. Le sort de la ville fait évidemment penser au mythe d'Atlantis⁵⁸. En même temps cette métaphore de la mer/Révolution qui engloutit l'ancienne ville (mais pas la ville du sous-sol), s'apparente à la métaphore de la mer. Le feu⁵⁹ apparaît à la fois comme un élément lié à la destruction dans ce qu'elle a de plus sauvage et aussi comme étant lié à la tentation et à l'enfer. D'ailleurs, M.Dib, semble expliquer cette présence du feu puisqu'il dira dans son post commentaire :

⁵⁷Nous reviendrons sur le phénix, infra dans le chapitre sur le mythe.

⁵⁸Atlantide, dont le nom vient du grec ancien Atlantis signifiant l' « île d'Atlas », est une île mythique qui aurait été engloutie par un cataclysme vers 9600 avant J-C. Selon le récit donné par le philosophe grec Platon quatre siècles avant notre ère, le royaume des Atlantes a été englouti sous un déluge d'eau car ses habitants avaient sombré dans la corruption et le matérialisme. Suite à ce cataclysme, l'île mythique fut rayée à jamais des cartes du monde. La théorie selon laquelle la catastrophe aurait provoqué la destruction de la civilisation minoenne, défendue notamment par l'archéologue grec Spyridon Nikolaou Marinatos, est aujourd'hui abandonnée, mais les conséquences indirectes de l'éruption et de ses effets secondaires sur les civilisations de la région sont toujours débattues. D'après Marinatos et d'autres chercheurs, l'éruption est une des origines possibles du mythe de l'Atlantide. Selon certains chercheurs, elle pourrait aussi être à l'origine des dix plaies d'Égypte. Ces hypothèses ne font cependant pas l'unanimité. Le mythe de l'Atlantide, qui est parfois considéré comme le plus grand de tous les mystères, apparaît pour la première fois, de manière écrite et non plus orale, chez Platon dans le *Timée* et le *Critias*.

⁵⁹Dib a cité *Guernica* de Pablo Picasso qui, justement, a appris la nouvelle du bombardement de Guernica par les journaux, d'ailleurs, la 6^{ème} édition du journal « *Ce soir* », annonce la nouvelle en sous-titre : Visions de Guernica en flammes avec une photo montrant l'ampleur de la tragédie du feu. Voir l'article : Picasso, Guernica, Ripolin sur toile, musée Reina Sophia, Madrid.

*« [...] L'autre versant des choses que j'ai voulu explorer ressemble fort au mariage du paradis et de l'enfer, et il n'est possible de rendre ce qui ressemble tantôt au paradis, tantôt à l'enfer, et souvent aux deux à la fois, que par des images, des visions oniriques et apocalyptiques. Ce sont les seuls projecteurs capables de jeter quelque lumières sur de tels abîmes ».*p.191.

L'opposition entre l'eau et le feu semble reprendre celle entre le bien et le mal, sans cependant se réduire à cette différenciation essentielle : « Il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au paradis. Il brûle à l'enfer. Il est douceur et torture. »⁶⁰

De ce fait, les deux autres éléments (l'air et la terre) apparaissent comme des éléments plutôt neutres, qui sont le plus souvent représentés comme combinés à d'autres éléments. Si l'air véhicule des messages, la terre par contre signifie le retour à l'origine et à l'enracinement. Pour cela nous nous arrêterons sur l'intérêt de M.Dib à évoquer sa terre natale notamment les différentes régions de l'ouest algériens à commencer par sa ville natale Tlemcen, Remchi, les falaises de Lalla Seti, Ouahrane⁶¹, Maghnia une ville aux frontières marocaines. Cela nous amène à nous arrêter sur la représentation de la grotte puisqu'en effet, le narrateur ne cesse de nommer sa maison en la substituant à « chez nous », pour la qualifier de matrice (ventre maternel). D'ailleurs, Gaston Bachelard affirme dans le Chapitre IV intitulé « La maison natale et la maison onirique, que :

*« Ainsi une maison onirique est une image qui, dans le souvenir et les rêves, devient une force de protection. [...] Le retour au pays natal, la rentrée dans la maison natale, avec tout l'onirisme qui le dynamise, a été caractérisé par la psychanalyse classique comme le retour à la mère. »*⁶²

Ceci rappelle que la présence régulière de l'eau se comprend alors comme un liquide matriciel source de vie et propice à la rêverie. D'ailleurs, à ce propos G.Bachelard ajoute :

⁶⁰Ibid, p.23.

⁶¹Ouahrane est le nom dialectique de la ville d'Oran, située à côté de Tlemcen ville natale de l'auteur.

⁶²Gaston Bachelard, « *La terre et les rêveries du repos* », Paris, Editions Librairie José Corti, 1997.pp.135-137.

« D'une manière générale, nous croyons que la psychologie des émotions esthétiques gagnerait à étudier la zone des rêveries matérielles qui précèdent la contemplation. On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve. »⁶³

QSSM renvoie au jeu des images et des sons puisqu'à côté des cauchemars décrits, il y a une vie souterraine qui pourrait symboliser la résistance. Dès le début, le narrateur parle d'une taupe qui marche « sous les rues » et ajoute : « d'autres pas foulaient le sous-sol, à l'ébranler, avec un bruit de tonnerre. », p.10. Une Révolution se prépare. Il y a « des embryons de cité » sous les pieds des habitants de la ville. Le soir, le narrateur semble tendre l'oreille à une étoile⁶⁴, mot qui évoque aussi la résistance pendant la guerre d'Algérie. Et les hommes continuent malgré tout à vivre, mais s'enfoncent de plus en plus dans la terre et perdent tout contact avec la réalité puisque le narrateur semble voir un mur prendre une direction :

« Réminiscence pourtant des violences de la mer, une vaste clameur suivit l'explosion, et des minotaures, et autres passants tombèrent à trente mètres de moi. J'étais, je ne sais comment, la figure déjà plaquée contre terre. Un nuage d'iriaces roulait au-dessus de nous dans un fracas de galets. [...] D'autres spyrovirs criaient sur la Souiqua, au loin. Cernés pris comme des rats. L'éblouissement commença. J'observais le mur et tâchais de déterminer la direction qu'il suivrait. Quelquefois, là-bas, une explosion disloquait le vide, à quoi répondait une clameur venue de la mer ». pp.25-26.

Ce passage montre comment Dib excelle dans l'emploi des mots qui renvoient à la guerre et ses moyens destructifs à connotations⁶⁵ multiples telles que le feu (de

⁶³Gaston Bachelard, « *L'eau et les rêves* », op, cité, p.6.

⁶⁴« *L'étoile tombe en cendres qui rongent la nuit et ne laissent indemnes que nos fonctions biologiques. Nous continuons de la sorte à vivre sous son ombre, entre ses mains de plus en plus expertes dans la cruauté. Ainsi, vagues, branle-bas, sifflements, depuis un moment c'est elle. Et comme si c'était mon propre corps, je devine combien la ville soumise à ses manipulations se raidit, se tend, pendant que les murs, soit changent de position à quelques secondes d'intervalle, par reptations ou torsions brutales, soit attendent et guettent. Ils se propagent aussi des explosions épaisses : mais sont-ce des explosions ? Plutôt des dieux de pierre tombés quelque part, dehors, frappés. Des appels, une course, et la rumeur se brise net ; silence. Silence qui dure longtemps. Seuls errent au monde un reclus et son ombre qui cherchent la mer. » p.40.*

⁶⁵Berger.P_Berbéris P_M.de Biasi_M.Marini – G Valency, « *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* », Paris, Dunod, 1996. Selon eux, « la connotation désigne un ensemble de

bombardement). Puisque, selon Charles Bonn⁶⁶, les « spyrovirs » pourraient être les véhicules de l'armée, avec leurs sirènes agressives. Dans *QSSM*, des spyrovirs fendent l'air. Il y a même une « tempête de spyrovirs ». Ce mot d'allure mystérieuse semble jouer avec des racines scientifiques gréco-latines existant en langue française : l'élément « spiro » veut dire « en forme de spirale » ou d'hélice. Un mot très proche par la forme, « spirogyre » désigne en botanique une sorte d'algue, mais signifie littéralement « qui tourne comme une hélice ». On ne peut s'empêcher de penser à une sorte d'hélicoptère. Quant à la finale « vir », du mot latin qui veut dire « homme », on la trouve en français essentiellement dans le mot « triumvir », à l'origine une des magistratures romaines. Il n'est peut-être pas indifférent que la fonction de « triumvir » renvoie à la Révolution française. Quant à l'autre mot « Iriaces » (« les oiseaux guerriers, les oiseaux iriaces ») renvoie à « ire » du latin « ira » et évoque par conséquent la colère. Par son suffixe, le mot fait écho à « coriace » du latin « corium » qui signifie cuir. Les oiseaux iriaces sont peut-être les avions ou les hélicoptères de l'armée. Mais à coup sûr, si l'on en croit les connotations du mot, ils sont des objets ou des êtres furieux et difficiles à vaincre. La caractéristique de ces mots est évidemment que leur sens s'épuise dans leurs connotations⁶⁷.

signification secondes par rapport à un sens premier stable qui est celui de la dénotation où les deux plans de l'expression et du contenu sont solidaires, [...] Elle s'articule aux concepts d'intertextualité et de productivité. »

⁶⁶Charles Bonn, « *Lecture présente de Mohammed Dib* », Chapitre 1: *Le dépassement du réalisme dans L'incendie et Qui se souvient de la mer*, Alger, Enal, 1988.

⁶⁷Berger. P, Op, cité.

Chapitre II : Eléments biographiques et autobiographiques dans les trois romans :

II-1-Biographie et autobiographie dans « *Les Travailleurs de la mer* »:

Né à Besançon, le 26 février 1802, V.Hugo était le fils de Léopold-Sigisbert Hugo qui issu d'une lignée de cultivateurs et d'artisans lorrains, était officier dans l'armée napoléonienne où il allait parvenir par degrés au grade de général. Victor vécut auprès de lui deux années de sa prime enfance à Bastia, et fut impressionné par la gloire militaire ; il le dépeignit comme un « héros au sourire si doux » combattant en Espagne, alors qu'il ne put livrer, contre le chef de bande El Empecinado (« l'empoissé »), qu'une guerre obscure, sans gloire, si loin des belles batailles de l'épopée napoléonienne. Sa mère, qui était d'origine vendéenne et d'esprit voltairien, unissait à un déisme émancipé des convictions royalistes. Elle éleva ses enfants à Paris, la « blonde enfance » du poète ayant alors pour cadre le merveilleux jardin des Feuillantines, à l'ombre du Val-de-Grâce. Mais elle fut troublée par la mésentente entre ses parents. Le général Hugo déserta le foyer conjugal, et Mme Hugo le remplaça par le brillant chef d'état-major de Moreau, le général Lahorie, parrain de Victor, et prestigieuse image de conspirateur républicain. Elle transmet à ses enfants ses convictions royalistes.

D'autres impressions ineffaçables, au hasard des garnisons paternelles, enrichirent sa mémoire : Besançon ; Marseille ; l'île d'Elbe ; l'Italie où, en 1807-1808, avec sa mère et ses frères, il rendit visite à son père ; surtout l'Espagne, une Espagne de tragédie ravagée par la guerre et dont il ramena des images de sang et d'or, car, en 1811, ils gagnèrent Madrid, où M. Hugo venait d'être nommé général.

De retour à Paris, en mars 1812, il reçut, à la pension Cordier puis au lycée Louis-le-Grand une solide formation. Mais sa vocation était ailleurs. Très tôt décidé à se consacrer à la littérature avec une ambition qui reposait sur une claire conscience de ses dons « Je veux être Chateaubriand ou rien⁶⁸ » écrit-il dans son journal. Ces années-là, Chateaubriand domine tout, sa gloire est immense. Il fit ses premiers essais, étant à la fois romancier populaire, par nécessité alimentaire, et poète lyrique par véritable

⁶⁸Alain Decaux, « *Victor Hugo* », Librairie Académique Perrin, 1984, 1995 et 2001 pour la présente édition.p.163.

inspiration. Les ébauches et les brouillons de son adolescence intéressent moins par leur royalisme exalté ou leurs emprunts scolaires à la mythologie que par leurs traits déjà hugoliens : ferme relief des vers, antithèses vigoureuses, choix de sujets démesurés.

Dès l'âge de 15 ans, il se passionnera à la fois pour les mathématiques, se préparant à l'école polytechnique et pour les vers. Il publia en février 1819, le poème : Le rétablissement de la statue d'Henri IV que l'Académie des Jeux floraux et l'Académie française couronnèrent. Il se distinguera par la suite pour une pièce : « Les avantages de l'étude ». Son talent est ainsi reconnu. Ces succès jalonnent le parcours d'un homme de génie. A la fois poète, philosophe, homme politique mais aussi et avant tout, homme de cœur dont l'œuvre est marquée par une grande compassion qui peut aller jusqu'à la révolte, à l'égard de la souffrance humaine. Tout d'abord poète et monarchiste, il devient ensuite chef de file du mouvement romantique. Il atteindra très vite la célébrité. Il est élu à l'Académie Française en 1841 et Pair de France en 1845. Cette même année, un événement brutal le bouleversera : la mort de sa fille Léopoldine. Il lui écrira : « *Demain, dès l'aube* », poème sobre, pur et touchant. Testament d'amour d'un père pour sa fille aimée. Cet événement (la mort de Léopoldine) se répercutera sur l'écriture de *LTDM*⁶⁹. En 1848, il devient républicain et affiche son hostilité à Napoléon III, ce qui lui vaudra l'exil dans les îles anglo-normandes : Jersey puis Guernesey. Pendant ce long exil qui durera près de vingt ans, Victor Hugo produit une grande partie de son œuvre. A son retour en France, il sera perçu comme le symbole de la résistance républicaine au second empire. Il sera élu député de Paris puis sénateur. La politique prendra une grande place dans son existence. Aimé du peuple qui sent en lui un fervent défenseur, il est également reconnu des littéraires. Le plus populaire des écrivains français et grand défenseur de

⁶⁹Dans « *LTDM* », V.Hugo s'interroge sur le pouvoir de la mort qui manipule l'existence en laissant derrière elle la souffrance et la tristesse tout comme l'assassin qui laisse derrière lui des cadavres : « [...] Ici rien de pareil. Les Douvres, élevant au-dessus des flots la Durande morte, avaient un air de triomphe. On eût dit deux bras monstrueux sortant du gouffre et montrant aux tempêtes ce cadavre de navire. C'était quelque chose comme l'assassin qui se vante. », p.84. « Gilliatt ne pouvait désormais ni aider l'auxiliaire, ni arrêter l'ennemi. Il n'était plus que le spectateur de sa vie ou de sa mort. », p.146.

la République, V.Hugo bénéficiera des funérailles nationales et civiles grandioses qui se dérouleront à Paris, le 22 mai 1885.

Si l'on revient à la première définition de l'autobiographie que donne Philippe Lejeune⁷⁰ dans *Le Pacte autobiographique*, *LTDM* sont une autobiographie. Selon cette définition provisoire, une autobiographie est en effet :

« un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁷¹.

Justement, dans sa présentation pour « *LTDM* », David Charles remarque que, si l'on veut bien considérer les détails du texte, on y trouve toute l'histoire intime de Victor Hugo :

*« la folie de son frère Eugène, le choléra de son fils Charles, son amour pour Juliette Drouet, ses voyages au Rhin et en Espagne dans les années 1840, la noyade de sa fille en 1843, son arrivée possible à l'âge patriarcal dans les années 1860, sa solitude, le souci bourgeois qu'il a alors de bien marier son autre fille, et la fuite d'Adèle finalement séduite par un soldat. »*⁷²

La fiction romanesque permet ainsi à Hugo d'unifier les contradictions de son existence et de les interroger. Si, d'une part, Roland Barthes précise que :

*« Le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le Roman, c'est à dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée. »*⁷³

D'autre part, le roman et la poésie⁷⁴ instituent un espace autobiographique au prix d'une interversion de leurs attributions respectives : d'un côté, les romans, qui n'établissent pas de pacte autobiographique, mais empruntent de nombreux éléments à la vie réelle de Hugo ; de l'autre, la poésie, qui établit un pacte autobiographique, mais

⁷⁰Philippe Lejeune, « *Le Pacte autobiographique* », « Poétique », Paris, Editions du Seuil, 1975.

⁷¹Ibid, p.14.

⁷²David Charles, Présentation pour « *Les Travailleurs de la mer* », Le Livre de Poche, 2002, p. 12.

⁷³Barthes Roland, « *Le degré zéro de l'écriture* », Paris, Seuil, 1953, p.33.

⁷⁴Nous prenons à titre d'exemple, le poème : « *Les Contemplations* ».

désamorce la portée autobiographique des éléments empruntés à la vie réelle. L'autobiographie poétique est, en ce sens, un effet de lecture globale que le détail du texte remet systématiquement en cause. Tel est le cas pour « *Le rocher*⁷⁵ » qui est considéré pour Hugo comme l'emblème des îles anglo-normandes. D'ailleurs, Jersey possède un très riche passé néolithique, auquel Victor Hugo s'était intéressé. Le dolmen qui est représenté ici⁷⁶ pourrait être celui du Faldouet près de Saint Martin, au-dessus de la baie du Rozel, si l'on se réfère au début du poème intitulé : « *Ce que dit la Bouche d'ombre* » nous pouvons lire :

*L'homme en songeant descend au gouffre universel.
J'errais près du dolmen qui domine Rozel,
A l'endroit où le cap se prolonge en presqu'île.
Le spectre m'attendait ; l'être sombre tranquille
Me prit par les cheveux dans sa main qui grandit,
M'emporta sur le haut du rocher, et me dit : [...].
Maintenant, c'est ici le rocher fatidique,
Et je vais t'expliquer tout ce que je t'indique ;
Je vais t'emplir les yeux de nuit et de lueurs.
Prépare-toi, front triste, aux funèbres sueurs.
Le vent d'en haut sur moi passe, et, ce qu'il m'arrache,
Je te le jette ; prends, et vois.
– Ô sombre aile invisible à l'immense envergure
Esprit ! esprit ! esprit ! m'écriai-je éperdu.
Le spectre poursuit sans m'avoir entendu :
Faisons un pas de plus dans ces choses profondes.⁷⁷*

La bouche d'ombre s'adresse à l'exilé du haut du rocher, qui domine Rozel. Justement, dans *LTDM*, les rochers, nom choisi pour son signifiant autant que pour son référent, est comme l'emblème des îles anglo-normandes, et, plus largement, comme l'emblème de l'exil : « Je suis sur un rocher qu'environne l'eau sombre », lit-on dans « *Écrit en 1855* »⁷⁸. La dédicace de *LTDM* réactualise la même image :

« Je dédie ce livre au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l'île de Guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable ». V.H.

⁷⁵La majorité des portraits de Victor Hugo nous présente Hugo sur un rocher.

⁷⁶Cf à une figurine d'un Dolmen et à côté on peut lire : « Dolmen où m'a parlé la bouche d'ombre, Victor Hugo (1802-1885), dessinateur. Plume et pinceau, encre brune et lavis, fusain, zones frottées sur papier beige. Bnf, Paris, Maison de Victor Hugo, Inv.136. © PMVP

⁷⁷Ibid, « *Les Contemplations* », VI, XXVI.

⁷⁸Ibid.

Les Roches font donc pendant aux rochers de Jersey et de Guernesey. Dans *LTDM*, la Chaise Gild-Holm-Ur⁷⁹(voir annexe, p.234), rappelle le rocher de Firmain Bay où, à Jersey, V.Hugo avait coutume d'aller s'asseoir puisque voilà ce qu'il dit à un correspondant⁸⁰, en 1862 :

« Il pourrait fort bien y avoir eu au Houmet-Paradis une chaise de pierre, fantaisie fréquente du granit. [...] Je me lève de bon matin, je me couche de bonne heure, je travaille toute la journée, je me promène au bord de la mer, j'ai pour écrire une espèce de fauteuil naturel dans un rocher, en un bel endroit appelé Firmain-bay. »⁸¹

Ce rocher donc surnommé Rocher des Proscrits sur lequel son fils Charles y a réalisé les plus célèbres photographies⁸² d'un Hugo pensif et solitaire, ainsi que le site des Pyrénées d'où il dominait le village espagnol de Pasages, V.Hugo y a écrit ces lignes étonnamment proches des derniers mots de *LTDM* :

« Je suis sur une pointe de rocher à l'extrémité d'un cap. [...] Je suis parvenu ainsi jusqu'à une espèce de console avec dossier qui fait saillie sur l'abîme. Je m'y assieds ; mes pieds pendent dans le vide. La mer, rien que la mer ».⁸³

N'oublions pas de mentionner d'autres passages ayant trait à la biographie de Victor Hugo qui se répercuteront sur le texte de *LTDM* tels que le départ en mer. Ainsi, lorsque Victor Hugo voulait quitter le Havre pour Honfleur, en 1843, il écrit à François-Victor une lettre :

« J'étais sur le paquebot la Normandie qui s'éloignait rapidement vers Honfleur.[...] Mes yeux, mon enfant, sont restés fixés sur toi jusqu'au moment où tu n'as plus été qu'un petit point noir qui s'est tout à coup évanoui dans la brume profonde de la mer. Je me

⁷⁹[...] malicieux, l'auteur donne à entendre à son lecteur attentif : « Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth » ! Gild s'apparente au mot français « guilde » (du néerlandais *gilde*) ; mais il y a en irlandais un *gilaid* qui signifie « petite crique ». Holm est un vieux mot anglais d'usage courant dans la toponymie de l'archipel de la Manche (Cf à ce qu'en dit Hugo à la page 44) ; on le retrouve dans son diminutif Houmet (Paradis). Voir notes d'Yves Gohin, pp.598-599.

⁸⁰ Voir « *Hugo, Œuvres complètes* », Correspondances 1862, Tome II.

⁸¹ Voir « *LTDM* », notes d'Yves Gohin, p.598.

⁸² Images ayant un rapport manifeste avec la Chaise Gild-Holm-Ur celles, nombreuses, sur lesquelles Victor Hugo apparaît assis et songeur sur une chaise. Voir annexe, p.248.

⁸³ Voir « *LTDM* », notes d'Yves Gohin, p.598.

disais, ce petit point noir, c'est mon enfant, c'est une partie de ma vie, de mon âme et de ma joie ; ce petit point noir, c'est un jeune esprit qui travaille, c'est un cœur qui m'aime. — et puis, quand tout a disparu, je me suis dit : dans deux mois, ce petit point noir reparaitra à l'horizon, au lieu de diminuer il grandira, au lieu de s'éloigner, il s'approchera, je reverrai la bonne petite tête que j'aime, et j'embrasserai mon enfant n'oublie aucun de ces détails, mon Toto. Voilà les souvenirs dont il faut meubler sa pensée et sa vie »⁸⁴.

Cette correspondance montre combien V.Hugo meuble sa pensée en travaillant *LTDM* puisque l'on peut souligner combien ces passages renvoient à la situation de Gilliatt. Plusieurs éléments ayant des résonances biographiques tels que : la disparition à l'horizon du bateau emportant Déruchette et Ebenezer dans la brume et l'engloutissement de Gilliatt dans la mer renvoyant à la dernière phrase : « Il n'y eut plus rien que la mer ». La mort de Gilliatt ne rappelle t-elle pas la noyade de Léopoldine ?

⁸⁴Correspondance de Victor Hugo, Tome I.

II-2-Biographie et autobiographie dans « *Le vieil homme et la mer* » :

Ernest Hemingway est né en 1899 aux Etats-Unis (Illinois). Malade, il se suicide en 1961.

Il figure parmi les grands écrivains du XXe siècle et reçut le Prix Nobel de Littérature en 1954. Hemingway est avant tout un homme d'action et d'engagement. Journaliste, correspondant de guerre, grand voyageur, grand amateur de pêche en mer, de chasse, de corridas, il aimait les défis, les confrontations avec la nature sous ses aspects les plus sauvages, voire violents et cruels comme nous allons le voir dans *LVHM*.

Le roman avait été annoncé par un texte écrit par l'auteur. Selon Geneviève Hily-Mane,⁸⁵ l'histoire que raconte *Le vieil Homme et la mer* reprend une « chose vue », que Hemingway avait rapportée dans un article paru dans *Esquire* en avril 1936 sous le titre « *On the blue water* »⁸⁶ et relatant déjà le combat d'un vieux pêcheur et d'un poisson gigantesque. Il aimait passionnément la pêche et photographiait (voir photo⁸⁷ qui montre une prise d'espadons après son retour d'un concours de pêche à la Havane, d'ailleurs à côté de la photo on peut lire cette phrase de l'ouverture de *LVHM* : « Il était une fois un vieil homme, tout seul dans son bateau qui pêchait au milieu du Golf Stream. », p.9 et mesurait avec fierté ses nombreuses captures d'espadons géants. D'ailleurs dans une interview, il déclara : « J'ai écrit ce livre à partir de trente années de pêche et même davantage ». Ce livre, composé sur le modèle épique de « *Moby Dick* »⁸⁸, laisse la part belle à la mer, seule compagne de l'homme dans son long voyage. Si la solitude lui pèse à certains moments, il se sait par ailleurs entouré d'une infinité de poissons tels les gentils marsouins, les thons, les tortues... et les requins. Il s'adresse à eux sans mièvrerie, sans sentimentalisme : de plain-pied avec eux, il leur parle, mais tout aussi naturellement il les mange tels quels, dans leur crudité. Il aime les tortues, qu'il mange pour prendre leurs forces, et se nourrit de dorades, de thons et de poissons volants. Aussi n'est-on pas étonné quand on lit : « Quel âge que t'as? demanda le vieil homme à l'oiseau. C'est-y ta première traversée? », p.62. Atteignant le paroxysme de la réflexion, il s'adresse à son poisson comme à un

⁸⁵Hily-Mane Geneviève, commente « *Le vieil homme et la mer d'Ernest Hemingway* », Paris, Editions Gallimard, 1991.p.59.

⁸⁶Sur l'eau bleue, Ibid, p.59.

⁸⁷Ibid, p. 29.

⁸⁸Melville Herman, « *Moby-Dick* », Paris, Editions Gallimard, 1996.

interlocuteur : «Poisson, dit le vieux, poisson, faut que tu meures. De toute façon. Tu veux que je meure aussi?», p.108. Une pensée rude et fruste, accoutumée à la solitude, passe constamment du silence intérieur à la parole effectivement prononcée.

Le roman présente aussi l'amitié sans compromis d'un vieil homme et d'un enfant qui l'aime, car il lui a appris à pêcher. Il lui donne, au sortir de sa lutte, une belle leçon de vie, puisque lorsqu'il revient avec sa prise, c'est-à-dire avec l'espadon, Santiago offre au petit Manolin l'épée de cet espadon parce qu'il sait que ça lui ferai plaisir.p.145.

Santiago, vieil homme au regard d'enfant, est un sage qui a fait le tri de ses souvenirs pour ne garder que l'essentiel : les lions qui peuplent ses rêves, justement, c'est en rêvant aux lions que Hemingway clôt son récit, p.149.

L'odyssée du pêcheur et la lutte, d'égal à égal, entre deux adversaires à bout de forces qui donnent le meilleur d'eux-mêmes est d'un symbolisme simple, sans doute trop apparent. Mais cela n'est pas pour autant une faiblesse. Santiago respecte et admire le courage du poisson. Les deux ennemis sont étroitement unis dans leur combat sans merci. Si l'homme gagne la lutte, cette victoire se solde en une apparente défaite puisque les requins dévorent le fruit de son immense effort et qu'il ne ramène qu'une arête comme témoin de son exploit. Cependant, au-delà de la défaite tangible, matérielle, l'échec de Santiago, par son obstination exemplaire, est une victoire, du fait d'abord que, même en se sachant vaincu, il a su refuser sa défaite. Mais sa victoire est aussi celle d'un homme encore en possession de toutes ses forces et d'une technique infaillible, longuement décrite dans le livre ; celle d'un homme qui a accompli un effort au-delà de ses limites et qui reconquiert le respect des autres qui ne croyaient plus en lui ; celle, enfin, d'un homme pour qui tous les espoirs de prises futures redeviennent permis, et reculent ainsi l'échéance de la mort. Le livre est donc généreux dans sa morale. C'est l'aboutissement de thèmes antérieurs, traités avec une maturité et un apaisement nouveaux.

Le livre, qui atteint la grandeur d'un poème épique, est écrit dans un style simple et direct. La technique sans défaut d'Hemingway fait alterner la description objective, le monologue intérieur et le monologue à haute voix, comme autant d'expressions d'une même conduite.

« Le vieux se sentait ferme et lucide. Il était résolu, mais ne se faisait guère d'illusions. C'était trop beau pour que ça dure, pensa-t-il. Il regarda longuement son grand poisson tout en surveillant l'approche des requins. Ça aurait aussi bien pu être un rêve, pensa-t-il. Je ne peux pas empêcher celui-là de m'attaquer. Mais peut-être que je pourrai l'avoir. « Dentuso », pensa-t-il. Fils de pute. »p. 119.

Le juron clôt une pensée ramassée, lente et sporadique, qui tantôt se déroule fermée sur elle-même dans le silence de son intériorité, tantôt émerge en paroles effectivement prononcées. La réussite du livre tient surtout à sa beauté purement littéraire, au contrepoint merveilleusement fin où le sens le plus riche surgit des mots les plus pauvres, et c'est là sa meilleure chance de durer. C'est un livre pour tous, un livre populaire qui ne s'est jamais attiré le mépris de la critique intellectuelle. Aussi reçut-il une immense admiration et le prix Pulitzer. C'est encore un des livres les plus célèbres dans le monde entier. En 1958, il a été adapté au cinéma par John Sturges, avec Spencer Tracy.

En 1999, il a donné lieu à un court métrage d'animation de vingt minutes réalisé par le cinéaste russe Alexandre Petrov et qui a obtenu un oscar. En juin 1953, Hemingway et Mary se rendirent en Europe, car il envisageait une suite à « *Mort dans l'après-midi* ⁸⁹ ».

Venu à Mombassa, il fit une cour rituelle à une jeune Wakambu. Il connut, en 1954, deux écrasements d'avion, le second si sérieux que, de nouveau, fut publiée la nouvelle de sa mort. Encore partiellement remis de ses sévères blessures, il revint à Cuba et vit pour la dernière fois Adriana.

En mai 1954, cité dans « *Look* », Hemingway proclama son opposition radicale à la politique du sénateur McCarthy, ce qui ne pouvait qu'accroître l'hostilité à son égard de Hoover. Le 28 octobre 1954, il fut honoré par le prix Nobel. Toutefois, trop malade pour aller le recevoir à Stockholm, il offrit un «party» à la « *Finca Vigia* ».

Il s'impliqua dans la réalisation de l'adaptation cinématographique du « *Vieil homme et la mer* ». Il fut en Europe de septembre 1956 à janvier 1957.

⁸⁹ Ernest Hemingway, « *Mort dans l'après midi* », première parution en 1938, traduction de l'anglais (Etas-Unis) par René Daumal, collection Folio, n^o 251, Gallimard, 1972.

En 1959, un mois après l'entrée des troupes de Fidel Castro à La Havane, il prit la mer pour l'Espagne. Quand il revint à La Havane au début de novembre, il déclara publiquement son soutien aux révolutionnaires. Une note provenant du département d'État indiqua qu'il favorisait le gouvernement de Castro et critiquait fortement les États-Unis.

Au printemps de 1960, il termina le récit de sa vie à Paris dans les années vingt.

Dans son article intitulé : « *Hemingway Pêcheur* », Pierre Affre rapporte que dès l'âge de quatre ans il fait partie de la section locale du Club Agassiz, dont son père le Docteur Clarence Ed Hemingway est Président et qui a pour objet l'histoire naturelle des poissons. Le jeune Ernest était très fier d'appartenir à ce Club et en restera un membre actif de nombreuses années. Il fait ses premières armes de pêcheur en mer, à l'âge de onze ans, en Septembre 1910, à l'occasion d'un séjour sur l'île de Nantucket où il pêche le bar et le maquereau. Naturaliste en herbe, il en profite pour ramener une épée d'espadon pour la collection du Club. Toute sa vie il conservera un vif intérêt pour tout ce qui touche la biologie des poissons. Bien des années plus tard à Cuba, précisément au Gulf Stream (un courant qui va de l'Amérique à l'Europe), E.Hemingway collaborera très efficacement avec les scientifiques du Museum d'Histoire Naturelle de New-York, et participera aux campagnes de capture (à la ligne bien évidemment), de marquage et de dissection des marlins blancs, bleus et rayés lorsque ces grands poissons effectuent leurs migrations annuelles dans le Gulf Stream. Cette « grande rivière bleue » comme il appelait ce courant, « profonde de mille mètres et large de 40 à 80 km », allait devenir son principal terrain de pêche ou plutôt de chasse. Car cette grande rivière coulait devant sa porte, à la Finca Vigia, la ferme qu'il avait achetée sur les hauteurs de La Havane. En Avril 1936 dans un article publié dans Esquire il écrivait:

« Le Gulf Stream et les autres grands courants océaniques sont les derniers endroits sauvages et inexplorés de la planète. A une demi-heure de bateau de la Havane, quand vous êtes hors de vue de la terre et des autres pêcheurs, vous êtes plus seul au monde que n'importe où que vous chassiez en Afrique. En safari, vous savez que l'animal le plus gros

que vous pouvez rencontrer est un éléphant, mais qui peut dire ce qui mordra peut être à votre hameçon quand vous pêchez par 150 brasses de fond dans le Gulf Stream. »⁹⁰

En effet, cette véritable passion que devint pour lui la poursuite des grands poissons à rostres (de la truite au marlin), n'allait pas pour autant lui faire abandonner la pêche dans les lacs et les rivières. Car « papa⁹¹ » était un véritable pêcheur, qui prenait autant de plaisir à la capture d'un marlin de près de mille livres, qu'à celle d'une truite d'une livre. C'est d'ailleurs en eau douce, dans les ruisseaux et les lacs du nord du Michigan, où son père l'emmenait souvent, quand il n'avait que quatre ou cinq ans, qu'il prit ses premiers poissons. Les souvenirs de pêche à la truite, ou plutôt au saumon à l'omble des fontaines (brook trout), de son adolescence ont donné matière à de nombreuses nouvelles comme « La rivière au cœur double » ou les histoires (autobiographiques) de Nick Adams, publiées entre 1922 et 1933. Lors de son premier séjour à Paris, comme correspondant étranger du Toronto Star, il écrira au hasard de ses voyages à travers l'Europe, plusieurs reportages sur la pêche: Tuna fishing in Spain (La pêche du thon en Espagne) février 1922, Fishing the Rhône canal (La pêche dans le canal du Rhône) juin 1922, Trout fishing in Europe (La pêche de la truite en Europe) novembre 1923. C'est à 29 ans que la passion d'Hemingway pour la pêche « au gros » se déclenche réellement. Son ami romancier et également pêcheur, John Dos Passos, le persuade en 1928 de venir le retrouver à Key West. Hemingway commençait à être connu, car la parution, l'année précédente de son livre "*The sun also rises*" « *Le soleil se lève aussi* »⁹² avait été un succès immédiat. Tout de suite, il adora cette ville, qui à l'époque n'était qu'une grosse bourgade de pêcheurs au charme colonial. Dos Passos lui fit prendre son premier sail fish et ses premiers tarpons, et deux années plus tard avec l'argent de l'« *Adieu aux armes*⁹³ » publié en 1929, Hemingway achetait à Key, une magnifique maison de style colonial espagnol, qui est aujourd'hui transformée en musée. Très vite les sail-fish et les tarpons de Floride n'ont plus de secret pour lui. En 1932 il fit son premier voyage à Cuba, traversant le Gulf stream dans le petit bateau de

⁹⁰Pierre Affre, « *La vie rêvée du pêcheur* », Edition France Loisirs, 2003.

⁹¹Surnom de Hemingway.

⁹²Ernest Hemingway, « *Le soleil se lève aussi* », Edition Gallimard, 1958.

⁹³Ernest Hemingway, « *L'adieu aux armes* », première parution en 1931, traduction de l'anglais (Etat-Unis), par Maurice-Edgar Coindreau, collection Folio n° 27, Gallimard, 1972.

Joe Russel, le patron quelque peu contrebandier du fameux bar de Key West, le "Sloppy Joe". A La Havane, Hemingway ne découvrit pas seulement la grande île mais également ses marlins... Le Gulf Stream et les grands prédateurs à rostre qui chassent dans ses eaux bleues, allaient se révéler un véritable challenge pour lui. En l'espace de trois brèves saisons de pêche, il était devenu certainement le meilleur spécialiste de la pêche de ces grands poissons. En 1932, lors de sa première visite à Cuba, il prit 19 marlins (bleus et rayés), en 1933 il en captura 34 et en 1934 une cinquantaine. Cette année-là, il publia une étude scientifique sur les poissons de cette famille qui encore aujourd'hui, fait autorité pour cette partie du monde. Remarquons ici au passage que le fantastique grand poisson du « Vieil Homme et la Mer », n'était pas un espadon, ainsi transformé par un coup de dictionnaire magique de la N.R.F, mais un marlin noir géant comme il en rode réellement dans les eaux sombres du Gulf Stream. C'est d'ailleurs au début des années trente, soit environ vingt ans avant que cela ne devienne le sujet du « vieil homme et la mer » qu'Hemingway entend parler de la mésaventure arrivée à un vieux pêcheur cubain, d'ailleurs voilà ce qu'il rapporte dans son article paru dans Esquire :

« Un vieil homme qui pêchait seul sur un rafirot au large de Cabanas Ferra un gros marlin qui, accroché au lourd filin, entraîna l'embarcation en pleine mer. Deux jours plus tard, le vieil homme fut recueilli par des pêcheurs à soixante mile à l'est avec la tête et la partie avant du marlin amarrées le long de son bateau. Ce qui restait du poisson, moins de la moitié, pesait trois cent soixante kilos. Le vieil homme avait lutté avec lui pendant tout un jour, toute une nuit, et encore un jour et encore une nuit ; le poisson nageait en profondeur et entraînait le bateau. Lorsqu'il était enfin monté à la surface, le vieil homme avait halé le bateau jusqu'à lui et l'avait harponné. Lorsqu'il avait été amarré le long du bateau, les requins s'y étaient attaqués et le vieil homme avait lutté seul contre eux dans le Golf Stream, sur son rafirot, les assommant, les lardant de coups de poignard, leur allongeant des coups d'aviron, jusqu'à ce qu'il soit épuisé ; les requins avaient mangé tout ce qu'ils avaient pu attraper. Lorsque les pêcheurs le recueillirent, le vieil homme était en larmes sur son bateau, à demi fou de voir perdu, et les requins continuaient à tourner en rond autour de lui. »⁹⁴

⁹⁴« Sur l'eau bleue », p.363. Cité par Geneviève Hily-Mane, Op, cité, pp.59-60.

Ce passage montre que depuis son installation à Cuba, l'écrivain fréquentait les pêcheurs, jeunes et vieux, de Cojimar, petit port de la côte nord de Cuba, où est situé le récit. Tout indique que c'est parmi eux, et plus précisément parmi ceux qui l'ont aidé sur son bateau le Pilar, qu'il trouva les modèles de sa fiction. L'occasion enfin était inspiratrice. Elle permettait à Hemingway de sortir de son marasme d'écrivain et de réconcilier dans le plein exercice de son art la réalité vécue et ses rêves. Ce livre, déclare-t-il à Life : « décrit des aventures imaginaires fondées sur des événements réels. »⁹⁵ En 1935 Hemingway effectue son premier voyage de pêche à Bimini et Cat Cay, toutes petites îles des Bahamas, situées de l'autre côté du Gulf Stream. En fait depuis plusieurs années, il avait entendu des histoires de « horse mackerel » (les thons géants), que personne n'arrivait à capturer avec une canne et un moulinet, mais les tarpons de Key West et surtout les marlins de Cuba, l'avaient tenu éloigné de ces poissons. En avril 1935, il décida d'en avoir le cœur net, ne parlait-on pas de Wahoos géants ou même d'une espèce de super-scombre encore inconnue des scientifiques, et qui détruisaient tout en matière de matériel de pêche dès qu'ils étaient ferrés. Un nouveau challenge, qui n'était pas fait pour lui déplaire. Après avoir perdu plusieurs grands thons, car c'était bien de thons rouges qu'il s'agissait, par casse (cannes et lignes) ou du fait des attaques de requins qui pullulent dans ces eaux, Hemingway réussit à amener à la gaffe, les deux premiers thons (310 et 381 livres) pris sportivement dans les eaux des Bahamas et qui ne soient pas mutilés par les squales. Avec le matériel de l'époque, il fallait une condition physique exceptionnelle et une bonne technique de la pêche au gros pour prendre de tels poissons. L'année suivante, le Big Game Fishing allait réellement prendre son essor, avec la venue au printemps à Bimini, de Michael Lerner et de Kip Farington qui avec Hemingway allaient édicter les règles de la grande pêche sportive et créer l'I.G.F.A. Hemingway fut le premier vice-Président de la prestigieuse organisation et le resta jusqu'à sa mort.

⁹⁵Selon, Geneviève Hily-Mane, Déclaration à Life (22 septembre 1952, p.12) à propos de « *Le vieil homme et la mer* », op, cité, p.54.

II-3-Biographie et autobiographie dans « *Qui se souvient de la mer* »:

Mohammed Dib est né le 21 juillet 1920 à Tlemcen, en Algérie. C'est une région animée par le mouvement national et les idées de revendications socio-politiques. Après la mort de son père en 1931, un modeste artisan, il sera obligé de travailler très tôt. Son projet d'écriture débute autour de 1934 puisqu'il commence à écrire des poèmes mais également à peindre. Sa rencontre avec Roger Bellissant (qui deviendra son beau-père) le conforte dans la voie de l'écriture. En 1939, M.Dib est instituteur à Zoudj Bghel à la frontière algéro-marocaine. Comptable à Oujda, l'année suivante, au service des subsistances de l'armée, il est en 1942 requis au service civil du Génie puis, en 1943 et 1944, il est interprète franco-anglais auprès des armées alliées à Alger. En 1945, il retournera à Tlemcen pour dessiner des maquettes de tapis réalisés et vendus sous son contrôle. Entre dessin et littérature, son choix tend vers la littérature puisqu'en 1946 il publie un premier poème dans la revue « *Les lettres* », à Genève sous le nom de Diabi. Il tente de résoudre le paradoxe de l'autobiographie littéraire, son essentiel double jeu, c'est-à-dire de prétendre être à la fois discours véridique et œuvre d'art.⁹⁶ »

« Probablement le plus grand écrivain maghrébin. Avant la seconde guerre mondiale il est instituteur près de la frontière marocaine. Plusieurs métiers dont dessinateur de maquettes de tapis réalisés à la pièce, car Mohammed Dib est aussi un peintre confirmé; il est employé par "Alger républicain", qu'il quitte en 1951. Il est expulsé d'Algérie en 1959. Il s'installe dans le sud de la France. Après de nombreux voyages dans les pays de l'est ou au Maroc, il choisit de vivre dans l'ouest de l'agglomération parisienne. Il est professeur à l'université de Californie en 1974. Part en Finlande en 1975, où il retourne de nombreuses fois. Grand Prix de la Francophonie en 1994. Prix Mallarmé pour L'Enfant-Jazz en 1998. Mort à La Celle Saint-Cloud le 2 mai 2003. »⁹⁷

Cet écrivain a suscité l'émerveillement de la littérature française même par son style captivant, et celui de certains de ses écrivains et poètes comme Louis Aragon qui dit :

⁹⁶Philippe Lejeune, « *Moi aussi* », Seuil, Paris, 1986, pp.24-25.

⁹⁷Dib, LIMAG, littérature maghrébine.

« Cet homme d'un pays qui n'a rien à voir avec les arbres de ma fenêtre parle avec les mots de Villon et de Péguy »⁹⁸.

Poète, romancier, nouvelliste, conteur, dramaturge et plus tardivement essayiste, Mohammed Dib, l'un des écrivains francophones algériens de la toute première heure, est l'auteur d'une œuvre abondante dans laquelle il fait subir aux genres littéraires des transformations significatives. Les textes publiés entre 1995 et 2003 révèlent une nouvelle pratique de l'essai qui mêle étroitement document, poésie, réflexion et fiction. Cet emmêlement affecte également ce qui s'annonce au commencement comme un roman, rendant aléatoire l'identification générique. Ces transformations imposées aux genres, qui vont parfois jusqu'à la contorsion, manifestent une volonté d'inscrire la discontinuité dans l'œuvre littéraire. En déstabilisant le genre, Mohammed Dib nous initie à un nouvel imaginaire qui correspond à une autre vision de l'Histoire. En brisant les codes de la représentation générique, il conteste les « solutions de continuité logique » qui prétendraient expliquer les événements contemporains : le récit, par exemple, ne suffit plus à contenir la diversité des langages créés par l'auteur. C'est pourquoi dans ses derniers écrits, il abolit complètement la « continuité » pour mettre en lumière les non-dits. Ses derniers ouvrages *Simorgh*⁹⁹ publié en 2003, et *Laëzza*¹⁰⁰ publié en titre posthume en 2006, portent un tel projet. M.Dib incarne un nouveau genre capable de dire la diversité des visions et au-delà de réunir tout en les critiquant les deux traditions littéraires auxquelles il appartient : l'occidentale et l'arabe. C'est ainsi que les discours narratif, poétique et politique se disputent l'espace textuel et entraînent de manière ostentatoire l'éclatement de la forme. Ces derniers ouvrages symbolisent au final la nécessité d'exprimer une complexité qui excède toute frontière pour que l'histoire portée par la littérature soit à la hauteur de la réalité qu'elle est censée rapporter.

Dans une interview du grand écrivain Mohammed Dib par Georges Bortoli à la télévision française en 1963 au sujet de son livre « Qui se souvient de la mer », Dib y évoque Alger pendant la guerre et explique pourquoi il a choisi une forme poétique pour évoquer cette période. Il parle de la littérature algérienne et de son devenir. Dans

⁹⁸Ibid.

⁹⁹Dib Mohammed, « *Simorgh* », Paris, Editions Albin Michel S.A, 2003.

¹⁰⁰Dib Mohammed, « *Laëzza* », Paris, Editions Albin Michel, 2006. P.198.

cette interview, il parle de Camus, d'Emanuel Roblès comme écrivains sans conteste algériens. Il cite également Jean Amrouche.

« Mes images mentales sont différentes de celles d'un français, elles appartiennent à l'arabe parlé, qui est ma langue maternelle. Elles font référence à des archétypes qui constituent ma personnalité. Mais cet héritage ancestral est très proche d'un pays à l'autre : Il y a un fonds mythique commun qui permet de trouver dans une autre culture, une autre langue, quelque chose de sien. Je parle forcément français de « l'extérieur ». Mais disons que c'est décalé comme une photo bougée, pas comme une photo trouble »¹⁰¹.

A partir de cela, nous remarquons que M.Dib n'aborde pas cette situation comme un obstacle à la création, mais plutôt comme : « [...] un challenge, de créer à l'intérieur d'une langue la sienne ! »¹⁰²D'ailleurs, lui-même, ne cesse de répéter : « [...] Je coule ma différence dans le moule d'une langue »¹⁰³.

¹⁰¹Nadine Sautel, « *Recréation d'une langue* », Entretien avec Mohammed Dib, in magazine littéraire n°416, 2003.p.66.

¹⁰²Ibid.

¹⁰³Ibid.

Chapitre III : L'art de l'écriture :

III-1-De l'esthétique picturale à l'esthétique scripturaire

dans « Les Travailleurs de la mer » :

Avant d'écrire « *LTDM* », Victor Hugo a déjà griffonné et dessiné ce qui va devenir cette histoire révélant une vérité amère qui frappe n'importe quel père en perdant son enfant. En effet, certains dessins dans « *Ecrivain pour toujours, Victor Hugo* »¹⁰⁴ et « *Victor Hugo, dessinateur génial et Halluciné* »¹⁰⁵ affirment et attestent de la prédominance de ce chagrin et de cette tristesse connotant la mort à travers (le noir et blanc)¹⁰⁶ du portrait de Léopoldine, fille de Victor Hugo morte noyée dans la Seine vingt ans avant l'apparition de ce roman. D'ailleurs, un élément vient renforcer ce rapprochement : un geste accompli par Victor Hugo en septembre 1837, sur une plage de la Manche, qu'il rapporte en ces termes dans une lettre à Léopoldine : « *Mon ange, j'ai tracé ton nom sur le sable : Didi. La vague de la haute mer l'effacera cette nuit, mais ce que rien n'effacera, c'est l'amour que ton père a pour toi.* »¹⁰⁷

Dans *LTDM*, V. Hugo revient sur cette inscription où Déruchette inscrit le nom de Gilliatt sur la neige, p.93, mais on sait que cette inscription est vouée à l'effacement et donc à la mort. Puisque, pendant que Déruchette se marie à Ebnezer, Gilliatt déçu par ce mariage, se laisse engloutir par la mer. p.530.

D'ailleurs, la(parapicturalité)¹⁰⁸ et(l'hypopicturalité)¹⁰⁹ rendent compte de cette mort puisque tout un travail dessiné puis narré mêlant à la fois une écriture esthétique et psychologique à des images mentales empruntées à sa vie antérieure le démontrent. Au moment où il écrit cet « abîme » : « *LTDM* », titre initialement prévu, mais changé par l'éditeur car V. Hugo est en exil, loin de sa ville natale et face à la mer. Il se réfugie dans l'île (Guernesey) qui devient un lieu éminemment symbolique, puisqu'elle va

¹⁰⁴ Henri Guillemin, « *Ecrivain de toujours, Victor Hugo* », Paris, Editions du Seuil, 1951.

¹⁰⁵ Jean Delalande, « *Victor Hugo, dessinateur génial et halluciné* », Paris, Nouvelles éditions latines, 1952.

¹⁰⁶ Edmond Huguet, « La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores » de Victor Hugo, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1905.

¹⁰⁷ Voir article et cours concernant « Victor Hugo » élaborés par Jean Pierre Montier, Professeur à l'université de Rennes2, durant le séminaire du 21-01-2010 au 28-01-2010.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.

exercer une grande attraction sur son imaginaire : séparée du continent et du monde « ordinaire », elle est tantôt merveilleuse, peuplée de créatures fabuleuses, tantôt le lieu d'une cité idéale, un laboratoire des utopies. Mais elle peut aussi se faire prison pour le naufragé qui y échoue, piège pour l'aventurier qui s'y égare, contre-utopie. Un lieu privilégié de la quête et de la découverte de soi. Des états d'âme et de lieu qui contribuent à la genèse de cette œuvre rendant compte d'un verbe on ne peut plus illustrant le combat (de l'humain contre l'inhumain). Puisque Hugo impose à son héros (Gilliatt) cette mission d'affronter la pieuvre au fond des ténèbres de la mer. Le choix de cette intrigue révèle une multitude de thèmes qui interrogent la réaction de tout homme dans pareille situation (existence face à l'exil et la mort), thèmes souvent récurrents dans l'écriture Hugolienne.

En réalité, c'est de 1852 à 1870, années pendant lesquelles l'auteur est contraint à l'exil dans les îles anglo-normandes de Jersey et Guernesey, îles si chères à son cœur qu'il signe une dédicace dans *LTDM* :

« Je dédie ce livre au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l'île de Guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable ». V.H.

Un exil qui lui permet d'y retrouver avec délices, la solitude et la mer. D'ailleurs, Simon Leys¹¹⁰ nous cite Hilaire Belloc qui nous dit : « *La mer est notre consolation, [...] La mer est la matrice de la Création* »¹¹¹. La création est un produit lié à cet exil qui rendra Hugo à lui-même, puisqu'il dira :

*« Ma proscription est bonne et j'en remercie la destinée. Je trouve de plus en plus l'exil bon ; j'y mourrai peut-être, mais accru [...] Décidément, j'aime l'exil.[...] Pas de visites à recevoir, pas de visites à rendre, le bonheur d'être seul »*¹¹².

¹¹⁰Leys Simon, « *La mer dans la littérature française* », de François Rabelais à Alexandre Dumas, Paris, Plon, 2003.

¹¹¹Belloc Hilaire, « *The Crise of the Nona, Century Publishing, London 1983* », (réédition précédée d'une introduction de Jonathan Raban), p. 346-347. (L'édition originale date de 1925).

¹¹²Ibid, p.47.

C'est donc en exil et face au spectacle de l'océan et de ses incessantes métamorphoses, que les dessins de Victor Hugo sont les plus inspirés. Il recourt alors à cette graphie de la pieuvre qu'il a lui-même inventée et créée¹¹³.

Le mot pieuvre appartient à l'origine à un dialecte de pêcheurs anglo-normands, le français utilisant auparavant le mot poulpe. Hugo, pour des raisons de dramaturgie de son récit, utilise donc une expression vernaculaire qui suite à la publication du roman, rentre dans l'usage commun et dans le dictionnaire. C'est alors que, la pieuvre devient une figure de l'imaginaire de l'écrivain et des abîmes de l'océan. C'est elle, à travers la description grandiose de son anatomie et de son combat avec Gilliatt, devient d'emblée une image symbolique du roman. La pieuvre, mot dont il va en adapter un événement aussi fascinant que mystérieux à l'image de ses capacités, ses camouflages et ses dissimulations avec lesquels elle peut facilement capturer sa proie. Victor Hugo excelle à nous enchanter et à nous émerveiller puisqu'il nous entraîne jusqu'au fin fond des ténèbres et des grottes de l'océan.

Notre réflexion portera sur cette interrogation concernant ce passage du dessin à l'écriture tout en insistant sur cet art et cette manière de transiter du dessin (iconographie) par des mots et d'en adapter des événements. En d'autres termes, nous essaierons de voir comment Hugo continue à nous fasciner par sa capacité à créer des événements à partir des dessins qu'il s'est amusé¹¹⁴ à tracer et qui vont devenir sa griffe voire son sceau puisque l'on parvient à retrouver ses initiales (V et H) à travers les tentacules de cette pieuvre à qui il consacre tout un chapitre (de 434 à 462) intitulé (Le Monstre). En fait, Hugo n'essaie-t-il pas de dissimuler son chagrin dû à la mort de sa fille à travers le combat contre cette pieuvre, qui, comme nous le savons, pour fuir son ennemi, dégage une encre afin de se défendre ? La grotte dans laquelle se cache cette pieuvre, n'est-elle pas un refuge à travers lequel il essaie de s'abriter et d'affronter la vaste zone des rêves où émergent les puissances de l'inconscient ?

Dans *LTDM*, Victor Hugo a su ordonner les événements pour préparer la mort de Gilliatt resté déçu et seul après tout le mal qu'il s'est donné afin de délivrer la Durande (bateau) resté coincé au fond de l'océan. La mort s'y trouve partout, c'est donc un

¹¹³Voir les notes d'Yves Gohin dans « *LTDM* », p.619.

¹¹⁴L'exil confère à V.Hugo du bonheur, face à la mer.

hymne à la mort puisque nous sentons un fort lyrisme de la part de l'auteur qui s'efforce de la glorifier et de se prouver à lui-même. La mort devient un bien qu'il faut avoir le courage d'affronter. C'est pourquoi, Victor Hugo incombe à Gilliatt un combat affreux et sans égal face à la pieuvre qu'il ne cessera de décrire en disant : « il y a de la chimère dans cette chose ; c'était un être, à moins que ce ne fut une apparence » p.353. Nous découvrons à la fois la laideur et la fascination de cet être qui aspire le dégoût, la peur et la mort. En allant exécuter sa mission, Gilliatt se fait accueillir par un œil omniprésent de ce monstre malin et effrayant d'intelligence puisqu'il a ce pouvoir de camouflage et de dissimulation en changeant de couleur et de posture afin de fuir son adversaire. En vérité, quand Gilliatt entame la délivrance du bateau, il découvre une grotte qui, d'après Gaston Bachelard :

« La grotte est une demeure. Voilà l'image la plus claire. Mais du fait même de l'appel des songes terrestres, cette demeure est à la fois la première demeure et la dernière demeure. Elle devient une image de la maternité, de la mort. L'ensevelissement dans la caverne est un retour à la mer : [...] La grotte est la tombe que prépare la terre mère »¹¹⁵.

Se sentant seul après la mort de sa mère, Gilliatt n'a plus personne en sa compagnie. Il souffre de cette terrible solitude et de ces regards indifférents à sa personne, sauf, celui de Déruchette, la seule femme qui semble lui procurer du bonheur et donner un nouveau souffle à son existence, parce qu'elle a inscrit son nom sur la neige : « Gilliat », p.93. Mais Se sentant seul après la mort de sa mère, Gilliatt n'a plus personne en sa compagnie. Il souffre de cette terrible solitude et de ces regards indifférents à sa personne, sauf, celui de Déruchette, la seule femme qui semble lui procurer du bonheur et donner un nouveau souffle à son existence, parce qu'elle a inscrit son nom sur la neige : « Gilliatt », p.93. Mais si tôt écrit, si tôt effacé par les passants, ce geste ironiquement marqué par Hugo pour montrer que tout homme demeure guetté par la mort, car aussi longtemps qu'il vivra, il sera anéanti par la mort. Ainsi, Gilliatt, voyant Déruchette inscrire son nom, croit retrouver un sens à sa vie et tombe tout de suite amoureux d'elle, or, Déruchette l'ignore totalement et s'en va avec un autre dont elle est folle amoureuse. Est-ce du fait qu'il vive seul en compagnie de

¹¹⁵Gaston Bachelard, « *La Terre et les rêveries du repos* », Paris, Librairie José Corti, 1948.p.232.

sa mère sans la présence du père ? Est-ce parce qu'il était « selon les autres rien du tout » ?p.97. Il n'y a pas plus horrible pour un homme que d'être refusé par autrui, précise Victor Hugo :

« Malheur à qui aime sans être aimé ! Ah ! L'effrayante chose. Voyez cette femme. C'est un être charmant. Elle est douce, blanche, candide ; elle est la joie et l'amour du toit. Mais elle ne vous aime pas. Elle ne vous hait pas non plus. Elle ne vous aime pas ; voilà tout. Sondez, si vous l'osez, la profondeur d'un tel désespoir »¹¹⁶.

Il n'est pas alors insignifiant pour Gilliatt d'aller inconsciemment combler son désir en exécutant le pari de Mess Lethierry afin de délivrer la Durande coincée au fond de la mer. Cette mer qui, selon Marc Gontard¹¹⁷, « s'affirme comme le territoire privilégié de l'aventure dans sa relation au désir, c'est-à-dire aussi à la mort »¹¹⁸. Mais, l'on comprend après que Gilliatt cherche à se fusionner avec cette peau intelligente (pieuvre) qui aspire la laideur et le dégoût et qu'il finit par tuer pour célébrer sa victoire et en jouir en tant que marin vaincu par le refus de Déruchette. Cette victoire est à l'image de la pieuvre qui se trouve dotée d'un certain sacrifice rituel voire un éternel recommencement qui lui permet de veiller sa couvée jusqu'à ce qu'elle meure d'épuisement¹¹⁹. Ceci, nous rappelle l'absurdité de cette existence alternée entre vie et mort, fidélité et infidélité, entre amour et déception, aussi Gilliatt, se trouve-t-il contraint d'aller se suicider après cette trahison. Trahir rime avec haïr, comme le signale Hugo : « le poulpe a presque des passions d'hommes ; le poulpe hait. En effet, dans l'absolu, être hideux c'est haïr »p.437.

En fait l'élément « mer » devient pour Hugo un motif qui symbolise la re-naissance de tout ce qui a existé et cesse de l'être. Tout comme ce vieux parler ou cette langue ancienne, et ceci, à travers l'onomastique des personnages comme celle des lieux tels que : « Gilliatt »¹²⁰ « Gild-Holm-UR »¹²¹, « Bu de la Ru »¹²².

¹¹⁶«*Tas de pierre* », Carnets de Victor Hugo.

¹¹⁷Actuellement, janvier 2010, Président de l'université de Rennes2, a publié cet article : « *La langue muette, Littérature bretonne de langue française* », Rennes, PUR, coll. « Plurial », 2008.

¹¹⁸Ibid, p.83.

¹¹⁹Voir le documentaire « *Thalassa* » sur la pieuvre, présenté par Jean Pierre Pernoud à la télévision en 2010.

¹²⁰Selon Baudelaire, Gilliatt se rapproche de Juliette. Selon Léon Daudet, Hugo fit connaissance d'un certain « Solon Gilia », dit sans-culotte, n'étant pas mort comme le citoyen Baudin, Hugo, en était fort impressionné jusqu'à aller le hanter dans ses cauchemars, il décide de lui dédier une histoire ayant comme héros principal : Gilliatt, (notes d'Yves Gohin pour *Les Travailleurs de la mer*), pps, 595-596.

En effet, la mort se trouve déjouée et détournée de sa signification réelle puisqu'en quelque sorte elle permet à Hugo, à la fois, de revendiquer la mort de la langue bretonne, à laquelle il consacre un chapitre intitulé (La vieille langue de mer) pp.128-129, et de rendre hommage aux femmes de sa vie : sa mère, son épouse Adèle et leurs deux filles : Adèle et Léopoldine et enfin, sa maîtresse Juliette Drouet, toutes ces femmes ont compté pour Hugo au point de leur dédier des dessins dans lesquels il signe ses initiales V-H qui, explicitement renvoient aux Verbes qui ne cessent de rendre compte du destin de l'Homme.

Ce n'est donc pas anodin, si Hugo clôt son récit par le suicide de Gilliatt qui, déçu par le refus de Déruchette, se laisse noyer sous les flots de la mer. Le destin de Gilliatt se trouve fortement lié à l'appel de l'élément mer qui selon Bachelard, est un saut dans l'inconnu :

«Le saut dans la mer ravive plus que tout autre événement physique les échos d'une initiation dangereuse, d'une initiation hostile. Il est la seule image exacte, raisonnable, la seule image qu'on peut vivre, du saut dans l'inconnu. Il n'y a pas d'autres sauts réels qui soient des sauts « dans l'inconnu ». Le saut dans l'inconnu est un saut dans l'eau. »¹²³

Certes, l'exil est souvent connoté négativement, mais il a permis à Hugo, visionnaire, de dépasser la réalité puisqu'il a, vraisemblablement, pu affronter et combattre tous ses chagrins à travers le sublime paysage que lui offrait les îles anglo-normandes et les grottes des fonds de la mer où se réfugient pour se métamorphoser les êtres les plus fascinants tels que la pieuvre. Cette créature appartient à la famille des chromatophores, c'est-à-dire qu'elle peut se fondre dans le paysage, par mimétisme, afin de se rétracter, s'allonger et se métamorphoser à volonté pour épouser le milieu. Une capacité à l'homochromie lui permet donc de se camoufler en dégageant une encre et tout en adaptant la texture de sa surface extérieure : soit lisse, soit rugueuse. Pour Victor Hugo, la pieuvre et ses huit bras dotés d'innombrables ventouses incarne

¹²¹Hugo en donne deux traductions : l'une phonétique et paysanne, Kidormeur : qui dort meurt, l'autre celtisante : Halte- de- troupes-d'oiseaux, p.122.

¹²²Bout de la rue, à l'extrémité de la vie sociale après quoi il n'y a plus « rien que la mer », note d'Yves Gohin pour *LTDM*, p.594.

¹²³Gaston Bachelard, « *L'eau et les rêves* », p.222.

le comble de l'exécration dans le monde. En effet, ceci reflète les péripéties et les souffrances de l'homme. A travers la mer, Hugo essaie de modifier le réel par l'apport de l'imaginaire et la recherche du sens de l'existence dissimulé au fond de la mer à l'image de ce mystérieux être qu'est la pieuvre et qui rappelle un univers de crainte, d'effroi et d'obscurité dans la grotte rappelant ainsi le mythe de la caverne. D'où le génie de l'auteur à nous expliquer en nous mettant en scène un héros dont les souffrances morales ou physiques et les angoisses ou les déceptions : la mort, l'amour et le destin nous touchent et continuent à nous concerner. En définitive, dans *LTDM*, le Verbe déjà précédé par des dessins, nous permet d'y lire les différents drames, périples et dangers que l'Homme affronte et surmonte. Ce déchaînement de passions de ces êtres exceptionnels à l'image de ces monstres à la fois affreux et fascinants mis en relief par la symbolique de l'oxymore de clôture du récit : « il n'y eu plus rien que la mer », p.530. En fait, cette mer ne renvoie-t-elle pas à la vie, donc à un renouvellement (recommencement, renaissance) et donc à l'infini ? L'infini de mots ou de verbes Hugoliens ?

III-2-Le discours d'autorité dans « *Les Travailleurs de la mer* »

On ne peut étudier l'œuvre de Victor Hugo sans prendre en compte les rapports que son œuvre littéraire établit avec son engagement politique. L'aristocratie et la classe bourgeoise ne pardonnèrent pas à Hugo le fait que, d'abord conservateur, royaliste même, donc « du bon côté », il se soit progressivement et définitivement tourné vers le peuple exploité, vers l'humanité souffrante, dont il devint l'orateur politique. Propagandiste révolutionnaire en 1848, il comprendra la Commune sans l'approuver en 1871, et s'élèvera en 1876 par un discours au Sénat contre les sévérités qui étaient encore exercées contre les communards.

« Contre le peuple, toutes les sévérités ; devant les infamies de l'Empire, toutes les bassesses [...] Il est temps de renoncer à cette honte de deux poids et de deux mesures. Je demande pour les faits du 18 mars, l'amnistie pleine et entière »¹²⁴.

Plus tard, le 3 juillet 1880, il revint à la charge en prononçant un discours étincelant en faveur de l'amnistie plénière des condamnés de la Commune. Le Sénat ratifia la loi le 11 juillet 1880. Si l'on entend citer le cri de bataille célèbre lancé par le jeune poète de 1834 : « Guerre à la rhétorique mais paix à la syntaxe ! »¹²⁵, l'accent n'est pas tant mis sur « rhétorique » ou « syntaxe », termes interchangeable d'une ambiguïté contrastée, que sur « guerre » et « paix » : toute écriture est conflictuelle »¹²⁶. Il faut bien par simple justice en citer aussi l'éloge exprimé par l'écrivain mûr en 1864. Cette célébration reste moins connue peut-être, mais elle se révèle tout aussi enthousiaste : « Ces divines éclosions de l'esprit que les Grecs appelaient tropes »¹²⁷. Considérant les deux sens principaux du mot rhétorique, la technique de la persuasion et l'art de bien parler, on comprend le lien très fort qui s'impose dans une écriture dont la beauté ne peut être dissociée de la volonté de persuader. Il déclarait que le but essentiel du romancier consistait à exprimer dans une fable intéressante une vérité utile. En ce sens,

¹²⁴Georges Soria 1970 « *La grande histoire de la Commune* », Editions Robert Laffont pour le « Club Diderot », tome V p. 305.

¹²⁵Victor Hugo, « *Œuvres complètes* », Club français du livre, Editions Jean Massin.

¹²⁶Bernard Leuilliot, « *Ceci tuera cela : le roman et le paradoxe* », 1979.p.13.

¹²⁷Victor Hugo, « *William Shakespeare* », dans *Œuvres complètes*, op, cité, vol XII, p.237.

il voulait que ses romans soient des discours d'autorité au sens le plus élevé du terme, à savoir qu'ils décrivaient l'humanité avec ses injustices mais aussi ses désintéressements et sa grandeur, dont le comportement de Gilliat, le héros de *LTDM* est une des illustrations. Il dénonça la contrainte, la nécessité, l'ἀνάγκη¹²⁸ des dogmes dans « *Notre-Dame de Paris* »¹²⁹, celle *Les Misérables* des lois dans « »¹³⁰, et c'est l'ἀνάγκη¹³¹ des choses de la vie et de la nature, celle des préjugés, des jalousies et des incompréhensions, qu'il dénonce dans *LTDM* dont nous étudierons le discours.

Dans *LTDM*, nous retrouvons la même éloquence toujours souveraine et convaincante de Victor Hugo. Nous retrouvons la même rémanence des thèmes, tels que : l'exclusion sociale, la science, le progrès, la mort, l'amour, l'art, etc.... En effet, dans *LTDM*, Hugo semble reprendre ces thèmes qui lui sont chers pour donner une nouvelle fois une fresque, non du peuple parisien dépeint dans *Les Misérables* mais du peuple marin de la Manche, lieu qui fixe son exil et lui offre un renouvellement de son inspiration graphique et littéraire et un élargissement de ses combats. La vie de V. Hugo n'a pas manqué d'événements dramatiques. Mais, si l'homme a été touché au plus profond de lui-même par des drames personnels, s'il vit désormais depuis plus de dix ans en exil, il est néanmoins un homme célèbre et les *Misérables* publiés en 1862, lui ont apporté une popularité immense, le consacrant ainsi comme un écrivain humaniste. L'exil, doublé de solitude, fait naître chez l'écrivain la conscience d'une responsabilité nouvelle :

« Je trouve de plus en plus l'exil bon. Il faut croire qu'à leur insu les exilés sont près de quelque soleil, car ils mûrissent vite.[...]Ne fut-ce qu'à ce point de vue. J'aurai à remercier M.Bonaparte qui m'a proscrit, et Dieu qui m'a élu. Je mourrai peut-être dans l'exil, mais je mourrai accru. Tout est bien. [...] Je vis, je suis, je contemple. Dieu à un pôle, la nature à un autre, l'humanité au milieu. Chaque jour m'apporte un nouveau

¹²⁸Le destin

¹²⁹Victor Hugo, « *Notre-Dame de Paris* », Œuvres complètes, éditions Robert Laffont, tome « Roman I ».

¹³⁰Victor Hugo, « *Les Misérables* », Œuvres complètes, éditions Robert Laffont, tome « Roman II », p. 354.

¹³¹Voir supra : Ἀνάγκη ou Anánkê est la personnification de la destinée ou de la fatalité en Grec. Ce mot gravé sur une paroi de Notre-Dame de Paris tourmenta grandement Frolo et influença Victor Hugo qui en fit un paradigme créatif.

firmament d'idées. L'infini du rêve se déroule devant mon esprit, et je passe en revue les constellations de la pensée »¹³².

Le succès est au rendez-vous. *LTDM* ont été publiés le 12 mars 1866 par un éditeur Belge, en édition simultanée à Paris et à Bruxelles. Le succès est énorme et immédiat. Durant la même année, le roman est réédité encore quatorze fois en français et les traductions commencent. Ces éditions se succéderont jusqu'à la mort de Hugo en 1885. Les réactions dans la presse sont presque toutes élogieuses et l'enthousiasme s'avère populaire. En plus des publications sous forme de feuilletons dans le journal *Le Soleil*, V.Hugo autorise également la publication des illustrations qui viennent enrichir les feuilletons et dont Henri Guillemin¹³³ rend compte dans son ouvrage.

Dans ce roman dédié à la mer¹³⁴, à travers les vagues, les récifs, les grottes, les monstres, leur forme et leurs mouvements, V.Hugo semble songer à cette autre affaire de sa vie : Paris, la ville de laquelle il est exclu pour choisir les îles anglo-normandes (îles de la Manche) d'où il célébrera leur dialecte et leur langue à travers plusieurs mots tels que la pieuvre :

*« Ce monstre est celui que les marins appellent poulpe, que la science appelle céphalopode, et que la légende appelle kraken. Les matelots anglais l'appellent Devil-fish, le Poisson-Diable. Ils l'appellent aussi blood-sucker, Suceur de sang. Dans les îles de la Manche on le nomme la pieuvre ».*p.437.

Donc, ce mot qui, à l'origine appartient à un dialecte de pêcheurs anglo-normands. Le français utilisant auparavant le mot poulpe. Hugo, pour des raisons de dramaturgie de son récit utilise donc cette expression vernaculaire qui, suite à la publication du roman, rentre dans l'usage et dans le dictionnaire¹³⁵.

En effet, V.Hugo crée le mot pieuvre et lui consacre toute une partie intitulée monstre comprenant une dizaine de pages pour décrire l'horreur de cette créature. Ce mot

¹³²Choses vues, note du 9 novembre 1854 in : V.Hugo, Œuvres complètes, édition chronologique publiée sous la direction de J.Massin, t.9.

¹³³Henri Guillemin, « *Ecrivains de toujours, Hugo* », Editions du Seuil, 1951, 1988 et 1994.

¹³⁴Encre de mer, « *Anthologie des plus belles pages de la littérature maritime* », sous la direction de Nathalie Couilloud, Edition chasse marée Glénat, 2009, Grenoble.

¹³⁵Voir les notes d'Yves Gohin dans « *Les travailleurs de la mer* », p.619.

suggestif est capable de créer tout un monde visuel de l'expérience vécue. D'ailleurs, il ouvre cette partie par cette phrase expliquant la monstruosité : « Pour croire à la pieuvre, il faut l'avoir vue », p.434. V.Hugo affirme son but de suggérer un univers visible. Son objectif ultime est de mettre le cadre idéal de l'expérience du monde extérieur à la portée du lecteur.

L'effet visibilité de l'écriture hugolienne ne fait que suggérer l'invisible et accentuer son énigme. Le monde réel est amené au lecteur par toute sa complexité afin que celui-ci puisse le repenser subjectivement et en déchiffrer le sens.

A travers le combat de Gilliatt avec la tempête¹³⁶ puis avec la pieuvre afin de sauver la durande et avoir la main de Déruchette, V.Hugo veut démontrer que l'homme possède le pouvoir de domestiquer l'élément et la bête et donc possède le pouvoir de réussir pour réaliser ses ambitions. Gilliatt doit mener un combat atroce contre la pieuvre, ce monstre redoutable dont la description sème l'horreur et la monstruosité :

*« La pieuvre n'a pas de masse musculaire, pas de cri menaçant, pas de corne, pas de dard, pas de pince, pas de queue prenante ou contondante. [...] Elle a un aspect de scorbut et de gangrène. C'est de la maladie arrangée en monstruosité ».*p.435-436.

V.Hugo excelle dans la description de cette créature insignifiante qui n'a même pas de corps et qui se transforme en monstre : « Vous avez affaire au vide ayant des pattes ». p.439.

En effet, Gilliatt doit braver cette affreuse créature devant laquelle il est tel une mouche prise dans un filet de doigts élastiques autant terrifiants que dégoûtants : « la pieuvre l'avait happé, elle le tenait, il était la mouche de cette araignée » p.443.

¹³⁶Voir chapitre « *Le Monstre* », p 434.

III-3-La mauvaise parole et la métaphore animale : interférences artistiques dans « *Qui se souvient de la mer* » :

A travers ce titre¹³⁷, nous tenterons de repérer les mots / maux qui furent à l'origine de la création artistique du roman *QSSM*, et de voir comment la mauvaise parole peut sous-tendre les faits ayant marqué une mémoire collective ?

Dans *QSSM*, M.Dib montre un monde hallucinant. Il se propose d'aller "au fond des choses" (p. 93) à travers les rêves et les "galeries de l'être". *QSSM*, paru en 1962, trois ans après l'expulsion de Dib vers la France, possède un caractère symbolique, onirique et énigmatique qui fait réapparaître la douceur des origines. L'écrivain "se réfugie dans l'en-soi, c'est-à-dire dans le maternel des grottes sous-marines et du domaine nocturne" (p.97) en essayant de redéfinir constamment son 'moi'. La mer/e est un puissant élément de ressourcement qui peut tirer l'être de son désarroi. Ce roman raconte en même temps, symboliquement, le supplice du peuple algérien et le déchirement de l'auteur touchés par une douleur commune; toutefois, dans ce texte, le travail d'écriture est du domaine du rêve.

Dans la postface du roman, Mohammed Dib explique qu'il a marqué une rupture avec l'esthétique réaliste pour une autre on ne peut plus surréaliste. En effet, en dénonçant la guerre d'Algérie, M.Dib, exilé en France depuis 1959, se voit contraint d'emprunter un discours donnant dans le fantastique. Cette voie / voix lui permet de tirer le récit vers l'onirisme en travaillant le sens par le biais de figures mythologiques telles que le phénix et le minotaure. Les personnages incarnant ces deux figures expriment tant le mal que la souffrance d'un monde inhumain vivant sous le joug de la guerre.

Face à l'horreur de la guerre, M.Dib imite Pablo Picasso et dit les mots / maux d'une guerre en empruntant des voies mythologiques et en convoquant le minotaure et son labyrinthe, figures centrales du célèbre *Guernica* où disparaît toute trace d'humanité, où toute possibilité de parler cède la place à l'inhumain et la bestialité.

Dans « *QSSM* », M.Dib en tant que romancier engagé, use d'une parole on ne peut plus "mauvaise" dans la mesure où elle décrit l'horreur des guerres du siècle

¹³⁷ Voir mon article proposé lors du 33^{ème} colloque d'Albi intitulé : Langage et signification, « La mauvaise parole », animé par Pierre Marillaud et Robert Gautier, CALS/ CPST, université de Toulouse II- Le Mirail, 2013.

précédent. Dans la postface du roman, hormis les massacres, les destructions et atrocités causées par la guerre tels que la ville d'Hiroshima, les camps de concentration, Auschwitz et le ghetto de Varsovie, M.Dib décrit la guerre d'Algérie comme Pablo Picasso a décrit la guerre civile espagnole en peignant sa célèbre toile « Guernica ». Mais, comme il nous l'explique dans sa postface, M.Dib ne veut pas tomber dans le rabâchage, dans la redite. Comment alors parler de l'Algérie après Auschwitz ? La nouvelle voie / voix choisie dans *QSSM* passe par le relais de l'esthétique de la peinture en créant une sorte "d'intertextualité" avec le tableau de Picasso et en puisant dans l'inconscient collectif afin d'inventer ce qui n'a pas de nom :

*« Pas un élément réaliste dans ce tableau, ni sang, ni cadavres, et cependant il n'y a rien qui exprime autant l'horreur. Picasso a fixé seulement et ordonné des cauchemars sur sa toile. [...] à travers le langage transparent et sibyllin des rêves, ne voit-on pas les hantises, les désirs, les terreurs, les mythes anciens et modernes de l'âme humaine, faire surface et se montrer à nous mieux que dans la littérature dite "réaliste"? ».*p.191.

Effectivement, tout en gardant ses distances avec le roman réaliste, il emprunte une voix / voie fantastique puisqu'il transpose la cruauté picturale en cruauté romanesque. En fait, cette projection dans le fantastique se perçoit à travers la convocation de figures mythologiques telles que le minotaure et le phénix. En se référant à ces figures, l'auteur, sur les traces de Picasso, nous introduit dans un monde à la fois étranger et étrange qui nous permet de saisir les métamorphoses que subirent deux peuples : l'espagnol et l'algérien.

Le minotaure appartient au bestiaire des animaux mythiques et fabuleux. Il incarne la monstruosité, d'ailleurs en le plaçant au centre de la toile et en lui attribuant des yeux humains, une bouche ouverte et une langue pointue, Picasso a sans nul doute voulu représenter l'horreur, la bestialité et la cruauté auxquelles il renvoie, puisque c'est un monstre qui se repaît de chair humaine. Picasso, fréquentant les surréalistes, s'autorise la déformation du réel: ainsi, en représentant une bouche ouverte avec des dents tranchantes, il symbolise une arme blanche, quant à la langue pointue elle symbolise

le cri de douleur ou de haine du peintre qui, lors d'une interview, aurait déclaré à Simone Tery :

« [...] L'artiste est constamment en avant devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde, se façonnant de toute pièce à leur image. Comment serait-il possible de se désintéresser des autres hommes, et en vertu de quelle nonchalance ivoirine, de se détacher d'une vie qu'ils vous apportent copieusement ? Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. »¹³⁸

Cette citation définit l'artiste en général comme ne pouvant se taire face à la réalité de l'histoire, et le conçoit au contraire comme celui qui doit oser réinventer le monde. D'ailleurs, une anecdote révèle qu'à un ambassadeur du régime nazi qui lui aurait demandé, lors d'une visite à son atelier à Paris : « C'est vous qui avez fait cela ? », Picasso indigné, aurait répondu : "non, c'est vous."

Si Picasso a déformé ses figures en les approchant de la bestialité c'est pour renforcer l'expression de ce qu'il veut montrer : la souffrance des corps malmenés par la guerre. De la même manière et sur le même ton, M.Dib décrit les mêmes horreurs et le même désastre que subissent les habitants d'une ville de l'Algérie, le narrateur étant terrifié par la cruauté de la guerre qui règne sur cette ville :

« [...] Je vais être livré à leur cruauté », pensai-je. [...] Sur la chaussée s'amoncelaient autant de statues inertes que de bustes mutilés, de bras, de jambes, dans des poses et des mouvements inachevés. Je fus poussé sur un tas d'où sortaient quantité de mains ouvertes qui paraissaient crier : « Aidez-moi ! »p.101.

Le minotaure et son labyrinthe chez M.Dib renvoient implicitement aux colonisateurs, à leurs pouvoirs et à la force du mal qu'ils imposent et exercent sur la ville :

« Des minotaures veillent aux carrefours : à vrai dire des momies, qui ont été ressuscitées et affectées à ce service. De leur sommeil millénaire, beaucoup gardent encore une immobilité, une rigidité dont elles ont quelque mal à se débarrasser. Cela

¹³⁸Pierre Cabanne, « Le siècle de Picasso », Denoël / Gonthier p. 159.

ajouté à leur regard de lézard, elles inspirent une terreur salutaire qui se traduit par un grand respect ».p.46.

En fait, à travers ces images animales, M.Dib connote la vision dégradante de l'humanité qui semble régner sur la ville : « Il n'y a plus de loi, voilà »! « Il n'y a plus de dignité, plus de morale », « pourquoi font-ils tant de mal »? « Retour des démons farouches sur les rivages de la ville. », p.47. Autant de métaphores et de comparaisons qui connotent le mal et l'anéantissement que subissent les habitants de la ville maritime d'Alger, puisqu'ils ont été jetés sans scrupules à la mer :

« Très tôt, ce matin, dès que la mer s'est retirée, des corps ont été découverts.[...] Il y en avait vingt. [...] si ces corps ne portaient pas des marques, des signes jamais vus. Ils ont été l'objet de pratiques inconnues mais identiques, et ils ont été identifiés : tous, des gens de la ville ».p.47.

La mauvaise parole est implicitement repérable par la référence au mythe du minotaure. Or, d'après Paul Diel¹³⁹, si le mythe est historiquement faux, il est psychologiquement réel. Ainsi, M.Dib, cet accoucheur de rêves, a su relayer le silence du pinceau de Picasso par une parole, qui, même incapable de sortir et de se faire entendre, se glisse dans l'enveloppe du mythe, qui est une clef d'interprétation pour exprimer l'indicible.

Si le Minotaure est la représentation d'une force brute et d'une puissance oppressante que les peuples Espagnol et Algérien ont subie, le premier lors de la guerre civile, le second lors de la guerre de libération, le Phénix, quant à lui, représente une autre force de destruction et de brutalité, incarnant le feu qui ne peut s'éteindre ni se combattre. Oiseau mythologique et fabuleux à qui on assigne la tâche de refuser toute mort, il a donc la capacité de s'auto-engendrer et de renaître de ses cendres : « le feu tragique se transforme en feu d'apothéose [...] l'oiseau divin, vieux, se jette contre la terre ; du sang de sa plaie, naît le jeune phénix ». ¹⁴⁰ Citons cet exemple:

¹³⁹Paul Diel, « *Le Symbolisme dans la mythologie grecque. Etude psychanalytique* », Paris, Payot, 1952, coll. PBP.

¹⁴⁰Cf à l'article de Marie Miguet à propos du mythe du phénix dans le « *Dictionnaire des mythes littéraires* », pps, 1117-1127, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Edition du Rocher, 1988.

« Le concert maléfique s'était achevé dans une tempête de cymbales, soutenue par le chœur de chiens. Le présage s'était accompli, le phénix déterré vivant des caves, qui préparait depuis longtemps son crime savourait son triomphe. »p.43.

Le Phénix est donc lié à la mort, à cette horrible nuit où les démons ont été lâchés. Sans doute, rappelle-t-il la couleur noire qui domine chez Picasso, parce que l'absence totale de lumière signifie l'absence de civilisation, d'humanité, et donc de communication. Une phrase très révélatrice : « Toi qui paradis, phénix, coq au langage de chien. »,p.45.

M.Dib dénonce implicitement cette situation de guerre où les colonisés ne peuvent s'exprimer puisque leur langage est assimilé aux aboiements, voire à des sons inarticulés, violents et incompréhensibles. Cette impossibilité de communiquer est le signe de la soumission et de l'impuissance de la ville (des colonisés) face à la dictature des colonisateurs. D'ailleurs, les propos du narrateur sont révélateurs d'une parole qui se minéralise, c'est-à-dire qui se durcit comme la pierre :

« Les minotaures les poussèrent sans comprendre un traître mot à leur baragouin. [...] cela provenait du fait que la ville s'était noyée dans le basalte ou plus exactement que le basalte l'avait recouverte. Le résultat aussi fut que les mots renoncèrent à être des paroles et se changèrent en certaines choses qui ressemblaient à des galets avec lesquels nous allâmes cogner partout. »p.18.

Cette métaphore qui renvoie à des expressions comme "un cœur de pierre", "dur comme un roc", symbolise la cruauté qui règne sur la ville, y compris au niveau du discours puisque les mots deviennent des galets :

[...]Le résultat aussi fut que les mots renoncèrent à être des paroles et se changèrent en certaines choses qui ressemblaient à des galets avec lesquels nous allâmes cogner partout, essayant de sonder jusqu'où allait la profondeur des strates. P.18.

Cette citation nous montre que la parole est loin d'être son propre moteur, de naître d'elle-même et de se nourrir de sa propre profération. Elle est coincée, étouffée : elle

n'arrive pas à sortir, ni à se faire entendre. Cette parole retenue « de force » est à l'origine d'une souffrance évidente : humiliation, rage et impuissance. De plus, ne pas réussir à parler est le signe d'une soumission au monde voire ne plus pouvoir inter agir avec lui. Parler, donc se comprend comme un acte vers l'affirmation de soi et comme une expérience tangible de la liberté. La métaphore qui symbolise cette impossibilité de parler est évocatrice :

*« - les mots ne me sortaient plus. Forcément, mon gosier n'était plus apte à former des sons mais exclusivement des pierres. Elles me harcelaient toutes cependant, comme elles harcelaient les autres hommes, ne sachant pas à quoi elles s'exposaient : j'étais prêt à vomir un torrent de pierres ».*p.19.

Ceci nous montre à tel point le narrateur se plaint de ne pouvoir communiquer et se défendre face à cette injustice qui frappe la ville :

« Je n'étais pas seul, une foule de statues m'entourait. Je me rangeais loin des barbelés parce que j'étais encore couvert de lambeaux de chair. Des minotaures nous tenaient à l'œil. [...] plusieurs spyrovirs se mirent à hurler de tous les côtés comme des sirènes. [...] Quelquefois là-bas, une explosion disloquait le vide. », p.26.

Le "Minotaure", mot désignant le monstre de la mythologie grecque, (thème traité non seulement dans Guernica, mais dans toute l'œuvre de Picasso) est dans ce texte transformé en un nom commun acceptant donc les marques du pluriel et de la détermination indéfinie. Façon pour l'auteur de montrer à quel point la monstruosité est partout présente. Quant aux explosions, elles marquent la présence du phénix qui se trouve également associée à la couleur rouge, celle du feu destructeur et dévastateur. Ces explosions connotent négativement les bombardements de Guernica qui détruisirent et anéantirent la ville par le feu des bombes. Cette référence au feu, se repère également dans l'onomastique des lieux cités dans la postface, tels que Hiroshima, les camps de concentration de Varsovie, Auschwitz et Guernica, tous des lieux de la manifestation de la barbarie, qu'elle ait pris la forme de la destruction par le feu ou de l'extermination par les fours crématoires.

Ce n'est certes pas un hasard que M.Dib ait lié son écriture au pinceau de Picasso pour expliquer les faits marquants et les événements historiques qui ont marqué le XXe siècle. En effet, M.Dib choqué par la situation dans laquelle se trouvait l'Algérie avant son indépendance en 1962, a emprunté une voie / voix fantastique afin de ne pas oublier les horreurs d'une guerre parmi celles de son siècle.

Tout particulièrement influencé par « Guernica » de Picasso, M.Dib a explicitement fait recours à la métaphore animale symbolisant ainsi l'absence de paroles, donc le non sens et l'absence de communication, dans une ville vivant sous le chaos d'une guerre où les populations ont été massacrées comme des animaux. Les références du texte de la postface citée au Minotaure, au Phénix, au noir monochrome de la toile de Picasso ont pour fonction de signifier textuellement ce que Picasso avait signifié par son pinceau. En associant Guernica à la guerre d'Algérie, M.Dib non seulement dénonce la barbarie, mais encore fixe dans la mémoire collective la guerre de libération de l'Algérie à une œuvre picturale mondialement connue, manière efficace de sauver cette guerre de l'oubli. Le grand écrivain que fut M.Dib rejoint ainsi l'immense peintre dans une conception engagée de l'art.

VI-Titrologie :

VI-1-La mer dans les titres des trois romans :

Genette¹⁴¹ consacre un chapitre entier au rôle du titre de l'œuvre littéraire. Il affirme notamment que celui-ci a une portée exceptionnelle puisqu'il a beaucoup plus de « destinataires » que le texte. Il ajoute :

*« Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation – ou, si l'on préfère, un sujet de conversation. »*¹⁴²

Pierre Bourdieu¹⁴³ pour sa part, note que les titres des ouvrages ont parfois une portée, qui dépasse de loin celle des textes proprement dits. En effet, il (P.Bourdieu) affirme que ce qui circule dans un champ, ce ne sont pas des « idées », mais « des titres d'ouvrages dont tout le monde parle », « des stéréotypes plus ou moins polémiques et réducteurs » et « des mots à la mode ». Pour cette raison, il nous semble pertinent de prêter attention aux titres des œuvres des trois auteurs. Quand la mer apparaît textuellement sur la couverture de *LTDM*, *LVHM* et *QSSM*, la présence aquatique devient particulièrement significative, elle peut, en principe, être observée par un grand nombre de personnes, et pas seulement par les lecteurs du texte en question. D'ailleurs, Pour Eco, l'activité du lecteur est d'abord de type inférentiel puisque : « lire signifie déduire, conjecturer, inférer à partir du texte un contexte possible que la suite de la lecture devra ou bien confirmer ou bien corriger. »¹⁴⁴

Comme nous pouvons le constater, notre corpus se compose de trois textes qui se partagent le même signe dont Sartre dit : « l'empire des signes, c'est la prose »¹⁴⁵. Ce signe renvoie à un même signifié (la mer) qui renvoie à un même état d'âme lié à un

¹⁴¹Gérard Genette, « *Seuils* », Editions du Seuil, 1987. Pp.52-97.

¹⁴²Ibid, p.73.

¹⁴³Pierre Bourdieu, « *Question de sociologie* ». *Qui a créé les créateurs ?* Paris, Editions de Minuit, 1980, 2002. p.217.

¹⁴⁴Umberto Eco, « *Lector in fabula* », Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs », Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 2003.

¹⁴⁵Jean-Paul Sartre, « *Qu'est-ce que la littérature ?* », Folio / essai, Gallimard, 1948.

conflit intérieur se répercutant sur les protagonistes à travers leurs combats respectifs : que ce soit du combat de Gilliatt avec la pieuvre dans *LTDM* ou de celui de Santiago avec les requins dans *LVHM* ou alors du conflit intérieur du narrateur dans *QSSM*. Chacun de ces héros se débat tout seul face à l'immensité de la mer. Mais d'emblée cependant, l'on s'aperçoit que ce combat ou ce conflit n'est autre que celui d'une multitude de conflits souterrains dûs à un déracinement, un éloignement et à une séparation de la mère patrie. En effet, les trois auteurs se trouvent d'une manière ou d'une autre confrontés au même problème voire au même drame se résumant à l'exil qui les aura marqué le restant de leurs vies. L'exil, donc se trouve lié aux destins des trois auteurs qui le signalent à travers la titrologie. Dès le seuil, nous nous trouvons pris dans un engrenage pour ne pas dire un véritable « combat de lecture » et cela à travers plusieurs facteurs dont le plus repérable et donc le plus capital est le titre. D'ailleurs, Vaillancourt¹⁴⁶ ne dit-il pas que : « le texte est un temple et le titre est son portique ». Ce premier élément dont Henri Mitterrand nous explique :

« [...] Il existe autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer et orientent presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont au premier rang, tous les segments du texte qui présentent le roman au lecteur, le désignent, le dénomment, qui portent le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande annonce, la dernière page de couverture, ... bref tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme sous-classe de la production imprimée, à savoir le livre, et, particulièrement le roman. Ces éléments [...] forment un discours sur le monde. »¹⁴⁷

A partir de cette citation, nous pouvons très vite cerner le prétexte de ces auteurs à avoir recourir à « la mer » qui en réalité, n'est autre que la mère patrie, qui malgré l'éloignement et l'exil, elle demeure dans l'inconscient de tout individu et cela à travers la langue et donc l'écriture. C'est une stratégie voire un dispositif que tout écrivain vivant cette situation (exil) emploie afin de dire son malaise ou son désarroi.

¹⁴⁶Luc- Vaillancourt, « *La rhétorique des titres chez Montaigne* », Site Internet, [http:// www. Fabula. Org.](http://www.Fabula.Org)

¹⁴⁷Henri Mitterrand, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », in *Sociocritique*, Ed. Nathan, Paris, 1979, cité in *Convergences critiques*, Ed. OPU, Alger, 1990, pp. 28-30.

VI-2-Conception de « *Les Travailleurs de la mer* » :

Nous commençons par l'intérêt que porte Victor Hugo à son titre : « *Les Travailleurs de la mer* » dont Robert de la Croix dira :

*« C'est le seul roman uniquement maritime de V.Hugo. Un roman ? Certes, quant à la trame. Mais cette trame n'est que le support de bien autre chose : un reportage sur Guernesey et ses marins et un tableau aux couleurs tourmentées des aspects et des puissances de l'océan. Un livre dont chaque feuille frémit au vent de mer. »*¹⁴⁸

« J'ai la conscience de n'avoir rien fait qui dépasse ce livre »¹⁴⁹, écrit Hugo à Vacquerie deux mois avant la publication des *Travailleurs de la mer*. D'ailleurs, selon M. Carlson¹⁵⁰, plusieurs réitérations de la satisfaction qu'il a de son roman paraissent dans la correspondance d'Hugo vers cette époque. Une lettre à Meurice et à Vacquerie précise son appréciation :

*« Je crois ce livre un des meilleurs que j'ai faits et votre applaudissement me remplit de joie. Je sens que maintenant, en avançant dans le livre, en en découvrant les proportions et l'unité, en en sondant l'idée, vos puissants et pénétrants esprits vont de plus en plus sympathiser avec cette œuvre ».*¹⁵¹

Le titre est révélateur d'un conflit ou d'une lutte entre un travailleur « Gilliatt » et l'élément mer. Il met en tension deux notions contradictoires, dans une formulation aux interprétations multiples : travailler la mer, travailler l'amer est renvoyé à l'image « de ces vagues qui se tordent comme les copeaux sortant du rabot », p.105. En fait, avant qu'il ne soit définitivement *LTDM*, V. Hugo proposait « Abîmes »¹⁵² qui est le

¹⁴⁸Robert de la Croix, « *Les écrivains de la mer* », « Terroirs de France », Editeur, Christiane de Bartillat, Presses du village, Etrépilly, 1986. P.132.

¹⁴⁹ M. Carlson, « *L'Art du romancier dans « Les Travailleurs de la mer »*, Lettres Modernes, Mignard, Paris, 1961, p.50.

¹⁵⁰Ibid, p.50.

¹⁵¹Ibid, p.51.

¹⁵²Voir Présentation rédigée par David Charles pour « *Les Travailleurs de la mer* », Librairie générale française, 2002.

premier de l'exil de V. Hugo. Tantôt abîmes, tantôt mer, nous nous trouvons face à un titre mixte¹⁵³. Dans son article « Comment naît un titre »¹⁵⁴, J.P Montier précise que V. Hugo a rédigé ce qui sera publié sous le titre « Les Travailleurs de la mer » du 4 juin 1864 au 29 avril 1865, s'interrompant quelques mois, entre août et décembre. C'est un de ses romans dont la genèse est la plus complexe. Il avait coutume de songer parfois des années durant à ses projets romanesques, mais celui-ci posait des problèmes particuliers. Il s'agissait en fait de rendre compatibles plusieurs objectifs de natures différentes. D'abord, V. Hugo souhaite manifester sa gratitude envers les habitants de Jersey et Guernesey¹⁵⁵, en dressant une vaste fresque historiographique de leurs îles :

« Victor Hugo est donc fasciné par la mer. Il n'a pourtant pas navigué, à part quelques traversées de la Manche et quelques promenades le long des côtes. Sa navigation commence avec l'exil, après le coup d'état de Louis-Napoléon. Une navigation immobile sur deux îles ancrées au milieu d'une mer souvent tumultueuse : Jersey et Guernesey. A Jersey, il habitera pendant trois ans Marine-Terrace, une maison dont la position, face à la mer, l'enthousiasme : « J'ai épousé la mer, l'ouragan, une immense grève de sable et toutes les étoiles de la mer. »¹⁵⁶

Il veut aussi poursuivre l'édification de son propre mythe de poète en exil incarnant la liberté et l'avenir politique de la France. Dans la situation d'éloignement qui est la sienne, il a régulièrement recours (outre, bien entendu, ses publications qui passent par la Belgique) à des photographies prises dans l'atelier de Jersey pour se rendre présent auprès de ses correspondants. Par-delà, pour continuer de compter dans l'opinion publique, il lui faut accomplir davantage : faire de l'exil forcé un destin voire un

¹⁵³Selon la terminologie de Gérard Genette, le titre mixte comporte à la fois un élément thématique et un élément rhématique, in « *Seuils* », Paris, Seuil, 1987, p.84.

¹⁵⁴Voir cours de Jean-Pierre Montier, Professeur à l'université de Rennes2, lors d'un séminaire en janvier 2010.

¹⁵⁵Cf à la dédicace de *LTDM* : « Je dédie ce livre au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l'île de Guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable. V.H.». Selon Genette, l'épigraphe (dédicace) recouvre plusieurs fonctions : la première est un commentaire du titre de l'œuvre, la seconde consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne involontairement la signification et la troisième, dans notre perspective : « l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle (épigraphe) dit, mais l'identité de son auteur et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée du texte». G. Genette, Op, cité, p.84.

¹⁵⁶Op, cité, pp.130-131.

ananké¹⁵⁷. V.Hugo veut transformer l'élément naturel, la mer qui matérialise (son infortune, cause son absence et pourrait engendrer son oubli) en objet littéraire, apte par conséquent à s'identifier à lui-même, écrivain. Devenant en quelque sorte « la mer », au moins par son « travail », l'exilé ne serait plus invisible. Au contraire ! Il s'assiègerait le territoire national, il serait partout, par la géographie et l'histoire, qu'il pourrait continuer d'énoncer d'autant plus prophétiquement que la mer est potentiellement une figure de l'infini. Conçu ainsi, l'objectif serait relativement simple à accomplir (au moins pour Hugo) s'il n'avait pas justement un obstacle intérieur puissant à surmonter. Sa fille Léopoldine est morte noyée vingt ans plus tôt, dans la Seine sans doute, mais en raison du mascaret, une lame issue de la marée, donc de la Manche. L'infranchissable barrière qui crée la situation d'exil est également l'agent du décès de sa regrettée fille. Malédiction redoublée.

La mer est un objet littéraire¹⁵⁸ depuis longtemps rôdé à l'écriture épique. Le genre romanesque, tel au moins qu'il fonctionne à l'époque, suppose de constituer, dans cet univers quasi exclusivement masculin, une figure féminine crédible. L'épopée masculine est concevable, mais comment instituer un « romanesque » différent de celui fait d'un voyage de deux amants sur la mer ? Comment bâtir un roman qui, tout en conservant les caractéristiques de l'épique, de l'affrontement entre des forces gigantesques (nécessaire au projet prophétique), laisserait place aux sentiments, à la féminité, à l'amour, et en réalité à deux formes bien distinctes d'amour : celui entre amants aussi bien que d'un père pour sa fille ? En un mot, comment créer entre la mer et la femme une construction poétique qui ne serait pas, pour Léopoldine, une seconde tombe, mais un dernier hommage ?

¹⁵⁷Ἀνάγκη ou Anánkê est la personnification de la destinée ou de la fatalité en Grec. Ce mot gravé sur une paroi de Notre-Dame de Paris tourmenta grandement Frolo et influença Victor Hugo qui en fit un paradigme créatif. A l'ouverture de *LTDM*, nous pouvons lire : « La religion, la société, la nature ; telles sont les trois luttes de l'homme. Ces trois luttes sont en même temps ses trois besoins ; il faut qu'il croie, de là le temple ; il faut qu'il crée, de là la cité, il faut qu'il vive, de là la charrue et le navire. Mais ces trois solutions contiennent trois guerres. La mystérieuse difficulté de la vie sort de toutes les trois. L'homme a affaire à l'obstacle sous la forme superstition, sous la forme préjugé, et sous la forme élément. Un triple ananké pèse sur nous, l'ananké des dogmes, l'ananké des lois, l'ananké des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier, dans *Les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième. « A ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'ananké suprême, le cœur humain. »

¹⁵⁸Voir les deux livres de Leys Simon, «*La mer dans la littérature française* », de François Rabelais à Alexandre Dumas, Paris, Editions Plon, 2003 et «*La mer dans la littérature française* », de Victor Hugo à Pierre Loti, Paris, Editions Plon, 2003.

Victor Hugo est en exil dans les îles anglo-normandes depuis août 1852, à Jersey d'abord, puis Guernesey à partir de novembre 1855. L'année suivante, au moment où vont être publiées les « Contemplations », il note parmi ses projets qu'après « Les Misérables » il faudra écrire « un autre roman qui n'a pas encore de titre et qui sortira de cet archipel et de cette mer – et de la France¹⁵⁹ ». Trois ans plus tard, en 1859, il écrit à son fils Charles qu'il songe à se rendre dans l'île de Serk afin d'y « prendre les notes du roman futur »¹⁶⁰. Il y séjourne en compagnie de Juliette Drouet du 26 mai au 10 juin, y écrit les pensées et les observations que le lieu lui inspire ? Y fait de nombreux dessins. A son retour, il remet sur le métier sa Légende des Siècles, écrit des poèmes, des Chansons des rues et des bois, doit se consacrer à la fin des Misérables, jusqu'en juin 1862. Puis, il songe à un autre « futur roman », qui sera Quatre-Vingt-Treize¹⁶¹. Il rédige en outre William Shakespeare¹⁶², où il condense sa réflexion sur le rôle de l'écrivain et l'esthétique littéraire. Au fil des ans, entre 1856 et 1863, Hugo a donc accumulé les notes, les articles de journaux, dans un dossier portant la mention « Serk », où s'ébauche son roman qui n'a pas encore de titre. L'île de Serk n'est pas pour autant le lieu de l'action qu'il envisage ; c'est plutôt le lieu symbolique où viennent se réfléchir toutes les composantes de l'œuvre à laquelle il pense. Serk a la silhouette qu'il imaginera pour les Douvres, elle en a aussi les « caves », les grottes marines. En novembre 1863, les choses se précisent : il évoque dans ses notes un premier titre, Le squelette, allusion probable à la découverte de celui de Clubin dans l'ancre de la pieuvre, pp.446-447. Pas de trace du nom de Gilliatt avant mai 1864, lorsqu'il prépare le plan de son roman, pour lequel il songe alors à trois titres : L'Ecueil, ou bien Le Sauvetage, ou encore Le Naufrage. Les deux derniers mots renvoient clairement à l'épisode du sabordage de la Durande, mais le premier, L'Ecueil, laisse planer une ambivalence qui se retrouvera au cœur du roman : un écueil est un rocher en mer ; c'est aussi, au sens figuré, l'obstacle que rencontrera le héros,

¹⁵⁹Voir l'introduction rédigée par Yves Gohin pour *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1975, p.1260.

¹⁶⁰Ibid, p.1259.

¹⁶¹Victor Hugo, « *Quatre-Vingt-Treize* », Edition présentée, établie et annotée par Yves Gohin, Paris, Gallimard, 9 « Folio », 1979.

¹⁶²Victor Hugo, « *William Shakespeare* », Edition de Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, GF-Flammarion, 2003.

confronté au choix de celle qu'il aime et qui en préfère un autre. Ces hésitations marquent assez clairement combien Hugo éprouve encore des difficultés à situer le centre de gravité de cette œuvre.

Il faut dire que son ambition est grande. Il a certes l'intention de rendre hommage au peuple de l'archipel; au-delà, c'est vers la France qu'il se tourne. La France dont il retrouve à Guernesey, en raccourci, l'histoire culturelle et politique, à travers les noms des habitants, les paysages, les institutions, les superstitions. La France est à l'horizon de Guernesey : c'est d'elle que viennent les exilés, depuis l'époque de l'Edit de Nantes¹⁶³ au moins, mais elle aussi qui apporte le Progrès, dans l'ordre des idées techniques et sociales. Et si Victor Hugo se documente sur les îles anglo-normandes et des naufrages ayant eu lieu dans ces années-là, à aucun moment son projet de roman ne ressemble ni au traitement d'un fait-divers ni à un classique roman d'amour. D'où les difficultés qu'il rencontre pour trouver leur place à la partie intitulée « L'Archipel de la Manche », ainsi qu'à son projet de « Préface philosophique », un projet qui finira dans le reliquat des éditions sous l'appellation « La mer et le vent »¹⁶⁴.

Aussi, quelques semaines avant de s'atteler à la rédaction, relit-il Homère, p.434. C'est sur le genre épique qu'il compte sans doute pour dépasser ses contradictions. Une épopée des éléments, dont l'histoire sentimentale de Gilliatt ne serait qu'un moment. Il décide d'instaurer un lien entre ce futur roman et *Les Misérables* : après l'épopée sociale, celle de la confrontation avec la Nature. De la liaison voulue entre ces romans, qui se matérialisera avec la préface de mars 1866 (il en fera une trilogie, ajoutant aux *Misérables* l'épopée de la religion : *Notre-Dame de Paris*), une idée fédératrice jaillira : c'est le mot « travailleur »¹⁶⁵. Ce mot commence donc à avoir les connotations sociales d'aujourd'hui (même si le roman est loin de traiter de la sociologie de la pêche et du commerce maritime !), et il contient en outre l'idée de torture, de souffrance attachée à la condition humaine. Consubstantielle aussi à la condition paternelle : l'on retrouve le fil enfoui de « Léopoldine ».

¹⁶³Voir la présentation, p.12, de David Charles pour *Les Travailleurs de la mer*, Edition Librairie Générale Française, 2002.

¹⁶⁴Voir Reliquat de « *Les Travailleurs de la mer* », pp.534-557.

¹⁴⁸Voir la Présentation de David Charles pour « *LTDM* », p.14.

Victor Hugo vient d'entamer l'écriture de son roman quand il trace, en tête du manuscrit et en lettres capitales, le titre qu'il envisage désormais : « LES TRAVAILLEURS DE L'OCEAN. PREMIER RECIT. GILLIATT LE MALIN ». Jusqu'au début du mois d'avril 1865, soit trois semaines avant la fin de la rédaction, Hugo évoque son roman sous le titre Gilliatt. Mais en écrivant le chapitre « les doubles-fonds de l'obstacle », il projette d'en adopter un autre « L'Abîme ». « Gilliatt le malin » n'est plus alors que titre de la seconde partie. Le centre de gravité de l'œuvre s'est par conséquent à nouveau déplacé : le mot « abîme » connote évidemment les idées de profondeur, de tombeau, de perte irrémédiable et de mystère littéralement « sans fond ». Mais le terme renvoie également (comme naguère à « l'écueil » au « double abîme ») de la femme et de l'océan. Autrement dit, Léopoldine, masquée au cours du travail du texte et par le poids de l'épopée, revient. L'expression « abîme de la femme » est évidemment polysémique (le mystère féminin, de la maternité, du désir, etc.) et surtout réversible. Cela devient « la femme de l'abîme », allusion d'autant plus transparente que la réversibilité est à tiroir : abîme (de la femme) de / dans l'océan. La rédaction achevée, il part – avec le manuscrit du livre intitulé L'Abîme – pour Bruxelles, où il a rendez-vous avec son éditeur, Lacroix. Finalement, en juillet 1865, il signe un contrat d'édition portant le titre Les Travailleurs de la mer. Bien qu'il ne subsiste rien des discussions qu'Hugo a eues avec Lacroix, il est probable que les considérations à la fois politiques et commerciales l'ont emporté dans le choix définitif du titre. L'Abîme était peu parlant pour Lacroix. En revanche, la mer intéresse le public. C'est un sujet relativement nouveau (la littérature maritime commence, en France, vers 1832)¹⁶⁶. D'ailleurs, Michelet vient de publier, en 1861, un ouvrage portant ce titre. La publication de ce livre a devancé le roman d'Hugo, mais suivit ce qu'il en avait amorcé dans son texte « Philosophie » de 1860. « La mer »¹⁶⁷ qu'il fait d'ailleurs parvenir à Hugo puisqu'il écrit à Michelet le 18 janvier 1861 :

« Nous nous côtoyons et je le constate avec gloire ; cet automne, j'ai presque écrit un volume sur la mer, et voici que votre livre m'arrive. Je l'ai lu, je l'ai dévoré, je vais le relire ; il y a naturellement et nécessairement des points où mon étude touche votre

¹⁶⁶René Moniot Beaumont, « *Histoire de la littérature maritime* », Editions la Découverte, 2008.

¹⁶⁷Jules Michelet, « *La mer* », Rééditions Gallimard, 1983.

travail (les fleurs de la mer, les faiseurs de mondes). Je suis tout heureux de ces rencontres. »¹⁶⁸

Et c'est ainsi que le romanesque ne se décrète pas. Il faut un réglage de l'imaginaire de la mer, en l'occurrence, accaparé jusqu'alors par l'épique (L'Odyssée), les textes utopiques, la littérature de voyage (documentaire ou d'aventures) et les écrits scientifiques. Le sujet romanesque n'est pas seulement un savoir-faire de l'ordre du « mentir-vrai », car sans enjeux spécifiques le mentir, seul, n'intéresse pas, ni n'est à même de se constituer en fiction.

¹⁶⁸Voir les notes des *Travailleurs de la mer* présentées par Yves Gohin, p.575.

VI-3-Conception de « *Le vieil homme et la mer* » :

Le titre du roman *LVHM* paraît d'une apparente platitude qui n'attire pas souvent l'attention du lecteur sur sa signification bien qu'il mette l'accent sur un fait très important qui est celui de l'âge de Santiago. Dès le début, le lecteur sait qu'il s'agit d'une histoire entre le vieil homme et la mer. Ce vieil homme nommé Santiago est décrit par son caractère impersonnel et d'une simplicité aveuglante. E.Hemingway semble détourner le lecteur à maintes reprises sur les conditions physiques et précaires de Santiago et dont les performances nous font oublier sa vieillesse. L'écrivain le désigne, durant tout le récit de « vieux » ou de « grand-père » et ses descriptions insistent sur ce fait. D'ailleurs voilà un passage qui nous renseigne sur Santiago :

« Le vieil homme était maigre et sec, avec des rides comme des coups de couteau sur la nuque. Les taches brunes de cet inoffensif cancer de la peau que cause la réverbération du soleil sur la mer des Tropiques marquaient ses joues ; elles couvraient presque entièrement les deux côtés de son visage ; ses mains portaient les entailles profondes que font les filins au bout desquels se débattent les lourds poissons. Mais aucune de ces entailles n'était récente : elles étaient vieilles comme les érosions d'un désert sans poissons. Tout en lui était vieux, sauf le regard, qui était gai et brave, et qui avait la couleur de la mer ».p.10.

Voici Santiago le pêcheur, protagoniste du roman d'Hemingway dans toute sa vieillesse : les marques physiques qu'elle engendre sur sa peau, sur son visage et son être. Une vieillesse qui reflète l'histoire entre l'homme, son temps et son environnement, donnant ainsi corps à son existence. Une vieillesse décrite par les signes de la maladie sur son visage, siège de son individualité. La vieillesse l'envahit par son altérité, le transforme et l'éloigne de l'humain qu'il était : même la trace laissée par la pêche, qui atteste de sa virilité et sa force, est désormais cicatrisée sur sa peau, ne laissant sur lui qu'un souvenir de ce qu'il était « avant » d'être vieux. Il ne reste que ses yeux, reflets de son âme, où sa nature humaine et sa force sont précieusement gardées. Un espace restreint face à l'étendue de la mer, à laquelle ils sont comparés par la puissance qu'ils dégagent. Bien qu'il soit psychologiquement prêt à débiter son aventure, Santiago n'est pas du tout équipé techniquement. Il ne possède

pas les conditions physiques nécessaires pour mener à bien son combat contre le poisson et la mer. Le vieil homme n'hésitait pas à s'engager dans son entreprise sans avoir d'appât frais pour attirer le gros poisson, ni même un filet à sardines pour s'en procurer pendant la pêche. C'est le petit Manolin qui s'occupe de tout : il lui achète des sardines fraîches, lui ramène de la nourriture et lui apporte tout ce qu'il faut parce qu'il sait que Santiago ne peut pas partir à la pêche sans emporter des réserves.

Dans *LVHM*, Santiago doit assumer la vie de marin-pêcheur dès son enfance, alors qu'il parcourt les côtes d'Afrique. De cette vie qui offre beaucoup de joies, mais où l'homme rencontre également beaucoup de difficultés, le vieil homme ne garde que le souvenir des lions qu'il pouvait apercevoir le soir sur les plages, du haut du mât du bateau.p.28.

Durant cette lutte entre Santiago et le poisson d'un côté et entre Santiago et la mer, de l'autre, E.Hemingway nous montre le comportement du vieux pendant le duel. Un comportement qui dissimule des intentions suicidaires et inconscientes, même si ces intentions sont verbalisées malgré lui, pendant les moments de fatigue. Le vieux trop engagé dans sa bataille, lutte contre un marlin qu'il considère suicidaire puisqu'il considère cette lutte comme étant une question de vie ou de mort. D'ailleurs un passage nous illustre cette lutte qui mène le vieux vers un destin inconnu. Santiago considère ce marlin comme étant sa possession et qu'il ne doit en aucun cas la quitter :

« Il sentait la force du grand poisson qui l'emportait invinciblement Dieu sait où, vers l'endroit qu'il avait choisi.

« Je l'ai pris en traître, pensa le vieux. C'est à cause de mes pièges qu'il a été obligé de choisir.

*« Il avait choisi de rester dans les eaux profondes, dans le noir, loin des hameçons, loin des traîtres. Et puis voilà que moi j'ai choisi d'aller le chercher tout là-bas dans le fond, plus que tous les poissons du monde. Maintenant lui et moi on est uni. Depuis le milieu du jour on est accroché ensemble. Et personne peut nous aider, ni lui, ni moi ».*p.57.

Ce passage nous montre que *LVHM* est une métaphore de l'existence. Elle met en scène la relation entre l'Humain et la Nature. Elle narre la négociation des frontières entre corps et esprit, dans une acception particulière à la philosophie mécaniciste,

fondement des institutions modernes. Le roman fait vivre, en les décrivant de façon minutieuse, les gestes et les perceptions de Santiago. Il illustre l'abîme qui sépare l'image de la vieillesse comme décadence physique et morale, de celle de la vertu par laquelle le protagoniste va gérer les controverses auxquelles il est confronté. Le voyage du protagoniste va le mettre à l'épreuve en pratique, dans tout son être, jusqu'à rendre floues et perméables les séparations entre l'esprit, le corps, la nature et la communauté, qui sont les fondements même du rationalisme. Dans *LVHM*, Hemingway met l'accent sur l'interaction entre humains et non-humains dans ce processus d'innovation reproduit et met en exergue le puissant dualisme occidental, le grand partage entre humain et non-humain, entre Nature et Culture, avec toutefois des conséquences éthiques importantes. C'est pourquoi, E.Hemingway fait entrer Santiago dans le quatrième âge, alors que s'opère un renversement total de la période d'affirmation et qu'apparaissent les éléments chaotiques, il perd sa force d'antan et puisque ne rapportant plus rien de la pêche, il suscite même la risée des pêcheurs et plus grave, les parents du petit Manolin ne lui font plus confiance, c'est ce qui l'emmènent à retirer leur enfant du bateau de Santiago. Ainsi, le processus de vieillissement, comme jadis, est défini par les Modernes comme un phénomène de naturalisation de la personne qui devient, par l'effet de l'âge, dépendante, passive, et dont l'activité est qualifiée de loisir, non de travail. Le vieillissement est un phénomène qui, dont le roman d'Hemingway fournit une belle image pour ensuite lui opposer le corps vécu par le pêcheur dans son aventure. Parfois, les marques physiques associées à la vieillesse dans les représentations dominantes se traduisent même par une espèce de frontière imaginaire entre l'individu et son monde : une frontière lieu de controverse, champ de batailles et de production même de stigmates.

VI-4-Conception de « *Qui se souvient de la mer* » :

Mohammed Dib choisit le titre « Qui se souvient de la mer », parce qu'il veut montrer comment la mer dans la culture et plus encore dans l'imaginaire des algériens est fondamentalement associée aux violences de l'Histoire, c'est-à-dire à la découverte et à la colonisation. La mer, loin d'être un espace de rêve et d'évasion, reste une obsession liée à l'Histoire :

« De mémoire d'homme ou de femme, notre population n'a entendu vacarme aussi terrifiant, jamais spectacle plus monstrueux ne lui a été offert. Parfois des explosions en partent qui tordent les bases de la ville ; l'Histoire ne donne pas d'exemple, même approximatif, de ce qui se passe là, sous nos yeux. Les bombardements, les tirs, les stridulations, les huées et les éclairs qui entourent la nouvelle cité, s'il leur arrive par hasard de s'interrompre, ce n'est jamais pour bien longtemps : sous le silence qui nous paraît être revenu, persiste un tumulte vague et uniforme, composé de meuglements, de soupirs, de tintements. Le calme, le repos complets sont à jamais bannis de notre existence. », p.79.

Dans son étude sur *QSSM*, Charles Bonn approfondit la signification complexe de l'image mettant en valeur l'aspect agressive et hostile de la mer : « si la mer est un élément féminin dans la littérature algérienne, elle n'en est pas moins «l'eau violente» qui submerge la ville». ¹⁶⁹J. Déjeux ajoute : « on pourrait parler de la nostalgie (...) de la mer intérieure oubliée, chez certains auteurs maghrébins ». « Elle représente l'occulté et le protégé, la matrice sécrétant une structure qui envahit peu à peu la Ville étrangère». ¹⁷⁰

En effet, *QSSM* s'attache à un individu représentatif d'une collectivité, qui cherche à survivre dans une ville devenue folle, où la violence côtoie la mort de façon beaucoup plus concrète. La vision qui nous est offerte est beaucoup plus liée à la personnification de la mer d'une part et à la matérialité de la ville d'autre part. Nous dénombrons plusieurs commentaires sur l'aspect de cette mer qui paraît clémente: « La

¹⁶⁹Charles Bonn, « *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées* ». Thèse de doctorat de 3^o cycle, sous la direction de Robert Escarpit, Université de Bordeaux 3, 1972, éditée à Sherbrooke (Canada), Naaman, 1974, 251 p.

¹⁷⁰Jean Déjeux, « *Mohammed Dib, écrivain algérien* ». Naaman, Sherbrooke Québec Canada, 1977.

mer qui, avec sa clémence, demeure seule capable de nous faire voir clair dans nos propres sentiments ».p.52. « La mer s'est tue : on ne perçoit plus que son bercement, son silence ».p.53. D'un autre côté, nous remarquons d'autres commentaires qui démontrent l'aspect de la ville qui apparaît comme un espace autonome qui agit sur les individus puisqu'ils se transforment progressivement en pierre et sont happés par la matière : « ».p. Concernant les habitants, le narrateur observe leur agitation et le va et vient permanent qu'ils génèrent. Comme nous remarquons également une rupture dans la manière d'appréhender les habitants : d'un côté les gens et de l'autre des individus singuliers, ayant un nom et une histoire propres connus du narrateur. Les gens sont perçus dans leur aspect collectif et groupal, et sont qualifiés comme tels : « foule de statues », p.25. « les habitants », p.27. « population », p.28, ou tout simplement « les gens », p.23. A chaque fois, le narrateur souligne leur insouciance ou leur légèreté ce qui contraste avec les histoires singulières des personnes connues par le narrateur. Ces personnes transpirent le doute, la peur et la frustration. La ville est abordée de manière globale et souvent affublée d'un pronom possessif (notre). Il y a une identité qui découle de l'appartenance à cette ville que le narrateur refuse de quitter et d'abandonner. Lorsque suite à cette nuit où des gens se trouvent « ensorcelés », le matin au moment de la découverte des cadavres sur la plage, quelqu'un s'exclame : « tous des gens de la ville », p.47. Cela prouve plusieurs choses : les habitants s'identifient à leur ville et ce ne sont que les gens de la ville qui sont menacés par les « visiteurs ».p.58. La ville n'est donc pas le lieu de l'anonymat ou de l'indifférence qui entraîne une perte de soi, mais un repère identitaire auquel les habitants se raccrochent. Nous pouvons même dire qu'il y a une assimilation très nette entre la ville et ses habitants comme en témoigne ce passage :

« Il n'y a pas d'espace ou presque pas d'espace entre nous et notre ville, [...] nous sommes nous-mêmes à la ville à moins qu'elle ne soit nous, [...] Espace, formes et limites nous sont communs, ce qui est en nous se retrouve en elle ».p.136.

Mais cette affirmation ne survient que vers la fin du roman, soulignant par là qu'il s'agit d'une véritable prise de conscience du narrateur. Cette affirmation confirme, par conséquent, que la vision de la ville évolue tout au long du récit, en fonction des

découvertes du narrateur et des événements dont elle se fait le cadre, puisque « plus la ville est menacée, plus le narrateur prend conscience de ce qui l'unit à elle ». Il n'en reste pas moins que les habitants tirent leurs identités de leur appartenance à la ville. Mais la ville n'en est pas pour autant un lieu saint. L'atmosphère qui y règne « évide un peu plus d'un jour à l'autre les habitants », p.84. Nous remarquons que progressivement l'oppression cause la perte et le délitement de soi, comme en témoigne ce passage :

*« Ce quartier ne remue qu'une chair inconsistante, son sang et ses pensées, naguère si riche, ne forment qu'une boue grise, répugnante, de ses rues, jadis chemin d'un rêve où l'on se reconnaissait soi-même, ne subsistent que des dépouilles ».*p.87.

Cela montre que l'espace de la ville perd toutes ses caractéristiques connotées positivement au fur et à mesure que « la ville nouvelle » prend de l'ampleur. Par comparaison, cette dernière fait ressortir « la misère inexprimable » de l'ancienne ville, et sous sa poussée, « il arrive parfois que des rues entières éclatent », p.65. Elle détruit petit à petit l'ancienne ville et les habitants avec. Nous sommes donc face à un espace en constante évolution. La ville nous est donc montrée comme subissant des pressions inouïes, symbole de l'oppression qui règne en son sein. La domination de la matérialité va dans le sens de cette montée de la pression. La ville apparaît à la fois comme une prison piège et comme une composante d'une identité collective.

Quant à son inspiration de l'art pictural du célèbre peintre espagnol Pablo Picasso¹⁷¹, M.Dib tente d'exprimer la réalité algérienne dans son roman :

« Qui se souvient de la mer est une tentative du même genre [Guernica de Picasso, 1937] :c'est dire qu'elle n'a pas été un simple divertissement littéraire, mais une expérience profondément vécu, un engagement, un affrontement total. Je ne pouvais donc l'entreprendre avec l'écriture romanesque en usage. Cette écriture qui garde pourtant toute sa vertu et ne cesse d'être indispensable pour nous donner l'épopée de la cruelle et

¹⁷¹« Picasso a fixé seulement et ordonné des cauchemars sur sa toile [...] c'étaient des cauchemars qui le hantaient autant que les autres hommes, mais il a été le seul à savoir leur donner un visage que chacun reconnaît désormais. Et s'il a inventé cette périphrase pour nommer » ce qui n'a strictement pas de nom, Guernica, qui appartient aujourd'hui à la sensibilité éveillée collective, appartenait déjà, avant de sortir de ses pinceaux, à l'inconscient collectif. », *QSSM*, postface, pp.190-191.

terrifiante tragédie, des témoignages, des documents pour l'histoire... », Postface de QSSM, p.191.

Comme nous pouvons le constater, c'est au niveau du travail de la forme et de l'agencement des métaphores que Dib a articulé la particularité de la réalité traitée à la singularité de la violence dont la dénonciation avait déjà pris une valeur universelle, depuis la première guerre mondiale. D'ailleurs, l'auteur s'interroge :

« Depuis que notre siècle, supplicié, martyrisé, hurle de souffrance et de désespoir, cette usure n'a d'ailleurs cessé de s'étendre. Ainsi, ce qui devrait arriver en Algérie avait-il été à l'avance effacé, limé ; les exterminations de la dernière guerre, la monstruosité des camps de concentration, l'abomination de la bombe atomique, n'ont pas fini de hanter les nuits des hommes. Comment parler de l'Algérie après Auschwitz, le ghetto de Varsovie et Hiroshima ? Comment faire afin que tout ce qu'il y a pourtant à dire puisse être encore entendu et ne soit pas absorbé par cette immense nuée démoniaque qui plane au-dessus du monde depuis tant d'années, ne se dissolve pas dans l'enfer de banalité dont l'horreur a su s'entourer et nous entourer ? », p.190.

Ce n'est certes pas un hasard, si M.Dib évoque Pablo Picasso et la peinture de son célèbre tableau Guernica. A cet effet, M.Dib évoque un retour à la peinture d'histoire au sujet de Guernica qui allie expressionnisme et cubisme en vue de proclamer l'engagement de Pablo Picasso pour la cause républicaine. D'ailleurs, P.Picasso déclare à Simone Téry : « La peinture est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi »¹⁷². Il dira encore :

*« Je n'ai pas peint la guerre parce que je ne suis pas ce genre de peintre qui va, comme un photographe, à la quête d'un sujet. Mais il n'y a pas de doute que la guerre existe dans les tableaux que j'ai faits alors »*¹⁷³.

Toujours, à propos de Guernica qui reflète la guerre d'Espagne, P.Picasso dit :

¹⁷²Pablo Picasso, « Déclaration à Simone Téry », les lettres françaises, V n° 48 (Paris 24 mars 1945), texte cité dans Art en théorie 199-1990. Une anthologie, édition Charles Harisson et Paul wood, traduite sous la direction de Anne Bertran et Anne Michel, Paris, Hazan, 1997.p.704.

¹⁷³Pierre Daix, « Picasso créateur », Paris, Seuil, 1987.p.280.

*« La guerre d'Espagne est la bataille de la réaction contre le peuple, contre la liberté. Toute ma vie d'artiste n'a été qu'une lutte continuelle contre la réaction et la mort de l'art. Dans le panneau auquel je travaille et que j'appellerai Guernica et dans toutes mes œuvres récentes, j'exprime clairement mon horreur de la caste militaire qui a fait sombrer l'Espagne dans un océan de douleur et de mort ».*¹⁷⁴

Le titre donc Guernica, partie prenante, [...] essentielle de la compréhension de l'œuvre, associé à une vision initiale, donne une impression grave : « Le cheval qui hurle, la femme à l'enfant éplorée, celle qui tend les bras, et l'homme agonisant, tout en noir et blanc »¹⁷⁵.

La guerre civile espagnole débute par le bombardement de Guernica : «village de 7000 habitants sur la route de Bilbao »¹⁷⁶. Il représente un des faits marquants de cette guerre. Ce fait marquant a particulièrement atteint Picasso¹⁷⁷, notamment à travers la façon dont il a été relaté, entre informations basées sur des faits réels et informations falsifiées par la propagande franquiste.

Celles-ci font en effet partie à part entière de l'événement historique en tant que tel car les basses manœuvres politiques de cette époque permettent d'orchestrer véritablement une certaine barbarie. C'est pourquoi la façon dont le déroulement de ce drame a été traduit et communiqué par les médias¹⁷⁸ est aussi à la base de cette violence, si présente dans la toile de Picasso.

Celui-ci ne se contente d'ailleurs pas d'une seule information, il se met à lire la plupart des journaux traitant de l'événement (selon le témoignage de Dora Maar)¹⁷⁹. Le Figaro, par exemple, que lisait Picasso¹⁸⁰ reprend le lundi 3 mai la version fabriquée par les franquistes, titrée « La guerre civile en Espagne. Une enquête à Guernica de journalistes étrangers révèle que la ville n'a pas été bombardée. » Sous-titre : « Les maisons avaient été arrosées d'essence et incendiées par les gouvernementaux. »

¹⁷⁴Pierre Daix, « *La vie de Pablo Picasso* », Paris, Seuil, 1977, p.277.

¹⁷⁵Cf à l'article « *Picasso, Guernica, Ripolin sur toile* », Musée Reina Sophia, Madrid.

¹⁷⁶« Il est impossible de donner une image exacte de cette indescriptible tragédie » déclare José Labauria, maire de Bilbao, 4 mai 1937. Voir l'article de Nancy Berthier intitulé : « Guernica ou l'image absente ».

¹⁷⁷Dans « *de Picasso à Guernica* », Généalogie d'un tableau, Paris, Editions Hachette, 1988.

¹⁷⁸Les médias sont des acteurs de la vie en démocratie. Ils participent à la construction des représentations qui circulent dans la société et qui structurent la symbolique sociale.

¹⁷⁹La compagne de Pablo Picasso.

¹⁸⁰Entretien de l'auteur avec Dora Maar.

L'Humanité titrait, lui, dans son édition de 5 heures du matin le 29 avril 1937 sur le bombardement du 26 avril : « De Guernica il ne reste que cinq maisons! » Sous-titre : « et Mola déclare qu'il rasera Bilbao ! » En chapeau : « l'effroyable récit d'un journaliste anglais sur ce raid sans parallèle dans l'histoire militaire : malades éventrés dans un hôpital, un prêtre mitraillé au moment où il sauvait un enfant, l'amas des corps déchiquetés de cinquante femmes dans une rue... » [...] « Le Times et tous les journaux anglais commentent les événements dans des articles extrêmement sévères dont, hélas, nous ne trouvons pas l'équivalent dans la presse française. « [...] Le gouvernement français sait que les antifascistes du monde entier ont parfaitement discerné les responsables du massacre de Guernica... Le massacre n'a été possible que parce que la politique de la non-intervention a été, en fait, celle de l'intervention fasciste tolérée ».

Le journal « Ce Soir »¹⁸¹, dirigé par Louis Aragon, est fréquemment cité comme source d'information pour Picasso, sans qu'il n'y ait d'ailleurs une quelconque confirmation de l'auteur. Dès le numéro du 28 avril, il titre « 800 victimes à Guernica, ancienne capitale basque ». A la première page, parue le 30 avril 1937, nous pouvons lire « visions de Guernica en flammes ». « [...] A Galdacano 22 trimoteurs allemands ont mitraillé la population »¹⁸² est souvent citée aujourd'hui pour avoir directement influencé l'artiste. Pierre Daix¹⁸³ raconte que celui-ci lui a dit, après-guerre, qu'il suivait les événements dans le quotidien d'Aragon. Mais l'image de ruines lointaines en flammes a peu de rapport avec le tableau. Picasso lit alors des journaux différents [...].

C'est auparavant sur un exemplaire de Paris-Soir du 19 Avril 1937, par exemple, qu'il dresse un poing avec faucille et marteau. Paris-Soir qui, le 28 avril, annonce « Mille bombes incendiaires lancées par les avions de Hitler et de Mussolini réduisent en cendres la ville de Guernica »¹⁸⁴.

C'est donc, bien évidemment la Médiation de l'événement qui a poussé l'artiste à produire cette œuvre, à la fois grâce aux pistes fournies par la presse mais également à

¹⁸¹Cf à l'article « *Picasso, Guernica, Ripolin sur toile* », Ce soir 6ème édition.

¹⁸²Ibid.

¹⁸³Pierre Daix, « *Dictionnaire Picasso* », Editeur Robert Laffont, 1995.

¹⁸⁴Gervereau Laurent, « *Autopsie d'un chef d'œuvre, Guernica* », Paris Méditerranée, 1996.

cause de ses mensonges, à cause de tous les faits importants ou les détails clés que l'on veut minimiser ou cacher.

Mais Guernica représente-t-elle seulement une dénonciation de cette médiation contrôlée ? Ou bien ne fait-elle pas partie, justement, d'une certaine manière, de ce système de propagande ?

Pour le savoir, il convient de se pencher sur l'évolution des stéréotypes issus de l'imagerie politique et sur les thématiques de couleur qui ont pu tour à tour emblématiser le pouvoir, c'est-à-dire, sur les armoiries, voire les drapeaux qui, au fil des siècles, sont devenus des symboles forts, intrinsèquement liés aux entités politiques qu'ils illustrent et dont ils sont en quelque sorte l'incarnation par la matière, surtout lorsque celle-ci s'avère être précieuse (pièces, médailles, sceaux en argent ou en or). « A la suite de la Révolution française et des guerres napoléoniennes se développe à travers l'Europe l'idée de nation ». Ainsi, les drapeaux s'élaborent dans la première moitié du XIXe siècle pour différencier les combattants. Après les trois tons antiques, blanc (propre), noir (sale), rouge (expression même de la couleur), l'héraldique médiévale établit un système chromatique fondé sur le blanc (argent), le jaune (or), le rouge (gueules), le noir (sable), le bleu (azur), le vert (sinople).

Picasso, lui, supprime la couleur, déréalise, crée l'artifice du Mal en alternance noirs/blancs, en gris (la couleur neutre par excellence) clairs ou sombres ». Mais il ne se contente pas seulement de «supprimer la couleur», il se sert d'un puissant contraste pour orchestrer une véritable mise en scène.

Qui dit «mise en scène», dit «éclairage», or, ce qui est éclairé dans ce tableau, ce sont les personnages qui y sont représentés, véritables figures exsangues qui sont comme figées dans la narration du même drame. Sont présentes, de manière forte, les figures animales. Cette figuration animale (le cheval et le taureau particulièrement) est si chère à Picasso.

Conclusion partielle :

Au terme de cette première partie, nous pouvons déduire que la mer demeure dans les trois romans une importante occurrence qui a fourni aux trois écrivains des conceptions inspirées et mystiques. La mer est cependant, pour les personnages un prétexte pour sonder ses profondeurs et surprendre ses secrets qu'elle garde jalousement. Quand ils s'y risquent, ils lui trouvent toute une gamme d'humeurs et de caprices, de douceurs et de malignités. Ils se mettent à la personnifier, à créer un culte à son égard.

D'emblée cependant, les trois écrivains se rassemblent beaucoup et imaginent la mer d'une manière semblable. Il n'y a rien qui doive nous étonner depuis que Gaston Bachelard, comme nous l'avons déjà dit, a montré qu'on ne pouvait rêver n'importe comment devant un élément comme l'eau. Nous avons soulevé qu'il y a des archétypes, des schémas imaginaires primordiaux comme par exemple la féminité de l'eau. Et toute rêverie doit s'inscrire dans ces cadres préétablis. Pour les trois écrivains, la mer est l'ennemi ; cette découverte est vécue sous les espèces de la peur, c'est un monde où l'absence du bien est si évidente qu'il emplît l'âme de stupeur. Aussi l'on a remarqué que les trois écrivains, tels des visionnaires, se sont intéressés surtout aux aspects abyssaux de l'océan (pour V.Hugo et E.Hemingway) et aux souterrains de la mer (pour M.Dib) que hantent les monstres de leurs imaginations frénétiques et l'extériorisation de leurs hantises fantastiques devant le monde des flots, telle est le sujet que nous développerons infra dans le chapitre fantastique.

Deuxième partie : Métaphorisation, imaginaire et allégorie :

Introduction :

Dans cette partie, nous verrons que depuis la littérature classique, la mer a servi de thèmes littéraires. Le spectacle immense de ce grand élément instable, tantôt calme et tantôt furieux, a suggéré une multitude d'images et de métaphores à nos trois écrivains. En effet, tout en sondant ses profondeurs, nous allons voir que ces écrivains lui trouvent toute une gamme d'humeurs et de caprices, de douceurs et de malignités et cela jusqu'à arriver à la personnifier. Nous allons voir que les mots « cet immense rêve de l'océan et de la mer », disent l'immensité spatiale, temporelle, métaphysique, esthétique d'un milieu rêvé autant que réel, insondable réserve de mystère, lieu par excellence de l'impensable et de l'inconnu et incarnation de la force des choses face aux espoirs et aux efforts humains.

Chapitre I :

I-1-Lexique, effet de réel et métaphorisation :

D'abord, posons les questions suivantes ?

Qu'est-ce qu'un lexique, un vocabulaire et une métaphore? :

Le lexique est l'ensemble des mots regroupés dans une même langue. Par exemple, les mots de la langue française sont composés par le lexique du français. Le lexique est composé d'un ensemble de mots. Qu'est-ce qu'un mot ? Selon Henri Mitterand, un mot est : « défini par l'association d'un sens donné à un ensemble de sens susceptible d'un emploi grammatical donné ». ¹⁸⁵

Donc, ce mot signifie et sert à transmettre un message rendant compte d'une situation quelconque. Suivant l'information que le locuteur veut transmettre au lecteur ou à l'auditeur, il fait un choix parmi les mots qui lui sont proposés. Les mots apparaissent dans la mesure où ils sont nécessaires à la compréhension du message. Le lexique varie donc en fonction des besoins du sujet. Toujours, selon Henri Mitterand¹⁸⁶, le

¹⁸⁵Henri Mitterand, « *Les mots français* », Que sais-je ? P.U.F, 8^{ème} édition, 1992.p.73.

¹⁸⁶Ibid, p.13.

lexique utilisé par un individu est évalué à 24000 mots. Le lexique peut varier selon l'âge, le degré de culture et la profession du sujet puisque : « chaque individu opère un choix nécessaire dans le lexique comme dans la langue »¹⁸⁷. Le lexique est à la base de l'élaboration du message et donc du langage. Et, ce qui peut être valable pour le simple locuteur ou le simple scripteur, l'est encore pour l'écrivain qui n'existe que par son langage, par la spécificité de son écriture et par l'évolution de son vocabulaire. Et c'est ainsi, que nous vient l'idée de différencier le lexique et le vocabulaire. Au niveau lexical, les mots ne peuvent exister qu'à l'état potentiel. Le vocabulaire d'un auteur est la reproduction matérielle de son lexique qui regroupe tous les mots utilisés. Mais ces mots ne sont pas uniformément répartis dans l'œuvre puisque certains présentent une forte fréquence alors que d'autres présentent une faible. L'emploi de deux mots est un fait lexical, mais leur forte ou faible fréquence constitue un fait de vocabulaire. C'est pourquoi on peut comparer les rapports du lexique et du vocabulaire à ceux du langage et de la langue. Le vocabulaire est au lexique ce que le langage est à la langue. La langue constitue un système préexistant au langage qui est fait d'expérience. Son existence repose pourtant sur le système initial de la langue qui est un système se reconstruisant analytiquement.

Qu'est-ce qu'une métaphore ? :

Différents théoriciens donnent des réponses différentes à cette question. On la discute depuis l'antiquité, et même aujourd'hui les théories et les opinions sur cette figure sont nombreuses. Nous allons considérer quelques théories de la métaphore en général, avant de regarder de plus près la métaphore chez Victor Hugo, Ernest Hemingway et Mohammed Dib.

Selon Aristote : Le mot grec « metaphora » a le sens de transport ou de changement, et vient du verbe « metapherein » qui a le sens de transporter. Aristote définit ainsi la métaphore dans la Poétique :

« La métaphore est le transfert d'un nom d'autre nature, ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou un transfert par analogie. »¹⁸⁸

¹⁸⁷Ibid.

¹⁸⁸Aristote, « *Poétique et Rhétorique* ». Paris : Garnier Frères. 1882. p. 49.

Le sens du mot qui exprime la métaphore est donc changé et la métaphore remplace le mot que nous nous attendons normalement à voir dans la situation actuelle. Les transferts du genre à l'espèce, de l'espèce au genre et de l'espèce à l'espèce sont des transferts métonymiques ou synecdotiques. La métonymie et la synecdoque sont donc incluses dans la définition aristotélicienne de la métaphore. Actuellement, le terme métaphore fait plutôt penser aux transferts par analogie, et dans la Rhétorique Aristote lui-même attribue plus de valeur à ce type de métaphore qu'aux autres¹⁸⁹.

Dans la Poétique, Aristote explique comment la métaphore par analogie fonctionne :

« Je dis qu'il y a analogie (ou proportion) lorsque le second nom est au premier comme le quatrième est au troisième ; car on dira le quatrième à la place du second et le second à la place du quatrième [...] »¹⁹⁰.

Il donne cette métaphore comme exemple : « Ce que le soir est au jour, la vieillesse l'est à la vie. »¹⁹¹ Ainsi on peut dire que la vieillesse est le soir de la vie ou que le soir est la vieillesse du jour. Un nom remplace un autre et assume un sens autre que son sens normal. Comme nous le voyons, la métaphore selon Aristote joue dans les deux sens. Nous avons déjà constaté qu'Aristote inclut la métonymie et la synecdoque dans sa définition de la métaphore. Dans la Rhétorique, il écrit :

« L'image est aussi une métaphore, car il y a peu de différence entre elles. »¹⁹²

Aristote emploie le terme image pour désigner la figure que nous appelons aujourd'hui comparaison. Comme la comparaison est aussi une figure par analogie, Aristote choisit de la catégoriser comme une métaphore, même si la comparaison manifeste explicitement le rapport analogique. Dans la Poétique, Aristote affirme que la métaphore appartient à un style ou un niveau de langage plus élevé que celui du langage de tous les jours¹⁹³.

¹⁸⁹Ibid, p.324.

¹⁹⁰Ibid, p.50.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹²Ibid. p. 303

¹⁹³Ibid, p.53.

Pourtant, dans la Rhétorique, il affirme que « [...] tout le monde use des métaphores dans la conversation [...] »¹⁹⁴. A travers le lexique des trois récits, nous pouvons souligner une appréciation du travail stylistique de l'écriture à propos de laquelle, R. Barthes dira : « l'écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle a coûté »¹⁹⁵.

I-2-Lexique, effet de réel et métaphorisation dans « *Les Travailleurs de la mer* » :

Dans *LTDM V*, Hugo excelle dans la description de la colère de l'océan. Il a accumulé les métaphores les plus diverses. La mer renvoie à toutes les métaphores de la furie, tous les symboles animaux comme l'illustre le passage suivant :

*« Ce fut, sur ce bloc de rochers et de charpentes, quelque chose comme le vaste écrasement d'une hydre. La houle en mourant dévastait. Le flot paraissait se cramponner et mordre. Un profond tremblement remua l'écueil. Des grognements de bête s'y mêlaient. L'écume ressemblait à la salive d'un léviathan ».*pps, 417-418.

LTDM sont une bataille épique menée par Gilliatt marin de Guernesey. Une bataille avec les éléments, l'océan, la tempête, la pieuvre, une bataille avec lui-même. La bataille d'un homme de « rien », p97, persuadé qu'en sauvant la Durande¹⁹⁶, le navire échoué au fond de la mer, sur un rocher, il gagnera l'amour d'une femme Déruchette¹⁹⁷, et l'estime de toute une population braquée dans les jugements sans appel. Une lutte perdue d'avance avec la destinée, une lutte, à mort, mais une lutte furieusement vivante d'un « misérable » qui ne baisse pas les bras. Gilliatt le maudit, est bien le double romanesque de Hugo le banni, qui exilé par Napoléon III, écrit debout cette bataille épique sur le rocher de Guernesey.

¹⁹⁴Ibid, p.295.

¹⁹⁵Rolland Barthes, « *Le degré zéro de l'écriture* », Paris, Editions du Seuil, 1972.p.90.

¹⁹⁶Après le naufrage, La Durande est un véritable chaos puisqu' : « on rêvait sur le pont désarmé quelque chose comme le trépignement furieux des esprits de la mer [...] partout la déchirure, la dislocation et la rupture, et ce je ne sais quoi d'inconsistant et de liquide qui caractérise tous les pêle-mêle, depuis les mêlées d'hommes qu'on nomme bataille jusqu'aux mêlées d'éléments qu'on nomme chaos. ».p.310-311.

¹⁹⁷Déruchette est décrite selon le portrait d'Adèle, la fille de V.Hugo.

Gillatt, n'était pas aimé dans la paroisse, rien de plus naturel que cette antipathie. Les motifs abondent : La maison qu'il habitait, il n'allait jamais à la chapelle, il sortait souvent la nuit, il revenait toujours avec du poisson, il avait un bag Pipe, qu'il avait acheté à des soldats écossais de passage à Guernesey et dont il jouait sur les rochers à la nuit tombante.

LTDM ont été publiés le 12 mars 1866 par un éditeur belge en édition simultanée à Paris et à Bruxelles. Le succès fût énorme et immédiat. Durant la même année, le roman est réédité encore quatorze fois en français et les traductions commencent¹⁹⁸. Jusqu'à la mort d'Hugo en 1885, plus de vingt éditions se succéderont. Les réactions dans la presse sont presque toutes élogieuses et l'enthousiasme s'avère populaire. Pourtant, il ne s'agit pas en vérité, contrairement à ce que le titre du roman pourrait supposer, d'une fresque sur le peuple marin de la Manche, à l'instar de celle du peuple parisien dépeint dans « *Les Misérables*¹⁹⁹ ». Non, *LTDM* sont un vaste poème puissant et vibrant d'imaginaire, dans lequel Hugo, sous des aspects apparents de roman, descriptif²⁰⁰, réaliste et inscrit dans l'histoire du siècle, reprend des thèmes qui lui sont chers : une certaine rémanence de thèmes, tels que l'exclusion sociale, mais aussi de figures, semblent former une trame constante vers laquelle l'écrivain revient dans plusieurs de ses romans. Ainsi le personnage de Cosette²⁰¹ peut à bien des égards ressembler à celui de Déruchette, certains traits de caractère ou de destin sont communs à Gilliat et Jean Valjean²⁰² ou bien à Quasimodo²⁰³. D'autres questions, moins centrales dans l'action de *LTDM*, comme celle de la peine de mort, sont une préoccupation accompagnant à la fois l'œuvre littéraire et l'action politique d'Hugo depuis la publication de « Le dernier jour d'un condamné²⁰⁴ ». Dans *LTDM*, Hugo

¹⁹⁸ L'histoire éditoriale de ce roman, concernant l'établissement du manuscrit et l'édition elle-même, est passionnante et mériterait un article à elle seule. Il s'agit du seul roman dont Hugo autorise également la publication sous forme de feuilleton dans le journal « *Le Soleil* » et pour lequel il fait un choix de ses propres dessins qui sans être des illustrations proprement dites viennent enrichir son exemplaire personnel.

¹⁹⁹ Victor Hugo, « *Les Misérables* », Œuvres complètes, éditions Robert Laffont, tome « Roman II ».

²⁰⁰ Voir l'épisode de Gilliat et la pieuvre, pp.432-434 et l'étude faite par Philippe Hamon, dans « *Du descriptif* », Hachette livre, 1993, pp.145-146.

²⁰¹ Personnage essentiel dans *Les Misérables* de V.Hugo.

²⁰² Personnage essentiel dans *Les Misérables* de V.Hugo.

²⁰³ Personnage essentiel dans *Notre Dame-de Paris* de V.Hugo.

²⁰⁴ Hugo Victor, « *Le Dernier jour d'un condamné* », Paris, deuxième édition, Charles Gosselin et Hector Bossange, 1829.

transfigure la réalité en songe où le vécu et le rêve se mêlent et se confondent. Tout le roman oscille entre réalité et fantasme et s'il suscite un tel engouement, s'il remporte à la fois les voix de la critique et le succès populaire, c'est qu'il enchante comme seule la poésie sait le faire. Cependant l'envoûtement des lecteurs se cristallise particulièrement autour d'une figure surgie à la fois de l'imaginaire de l'écrivain et des abîmes de l'océan, la pieuvre. C'est elle, à travers la description grandiose de son anatomie et de son combat avec Gilliatt, qui devient d'emblée une image symbolique du roman. Aussi, ce dialogue entre science et littérature, discutant de la place du réel dans l'écriture, convoquera, tel un témoin muet non éloquent, le poulpe devenu pieuvre²⁰⁵ par la grâce de Victor Hugo. D'ailleurs, Roger Caillois²⁰⁶, dans son essai rapporte que, dès 1866, François-Victor Hugo écrit à son père :

« La pieuvre est aujourd'hui à l'ordre du jour. Ce monstre va te devoir sa gloire. Tous les journaux en parlent. » Il signale toutefois que L'Avenir national a publié un article sceptique : « Les modistes ont déjà inventé un chapeau en forme de pieuvre, lequel doit être porté par, ajoute-t-il dans la même lettre, Les Travailleurs de la mer, autrement dit par les petites dames qui vont cette année à Dieppe et à Trouville. La pieuvre sera le plat recherché du grand banquet que va donner à Paris L'Évènement. Il paraît qu'à la financière, elle est exquise. »²⁰⁷

En effet, *LTDM* suscitent plusieurs échos, notamment la pieuvre qui a même été caricaturée par la presse française du XIX^{ème} siècle, et plus particulièrement par la presse satirique comme le démontre Gérard Pouchain dans son article²⁰⁸ évoquant d'abord : Montbard²⁰⁹ qui rapporte :

²⁰⁵Le mot pieuvre appartient à l'origine à un dialecte de pêcheurs anglo-normands, le français utilisant auparavant le mot poulpe. Hugo, pour des raisons de dramaturgie de son récit, utilise donc une expression vernaculaire qui suite à la publication du roman, rentre dans l'usage commun et dans le dictionnaire. Voir notes de « *LTDM* », d'Yves Gohin, p.619.

²⁰⁶Caillois Roger, « *La pieuvre* », essai sur la logique de l'imaginaire, Editions de Table Ronde, 1973.

²⁰⁷Ibid, p.84.

²⁰⁸Pouchain Gérard, « *Victor Hugo par la caricature* », Agrégé de l'Université, Chercheur associé à l'université de Rouen, vice-président de la société des Amis de V.Hugo.

²⁰⁹Montbard, « *Le Masque* », semaine théâtrale illustrée, première année, N° 15, 20 juin 1867. Cité par Pouchain Gérard, Ibid.

« Le Masque propose sur fond de soleil rougeoyant un étonnant Victor Hugo – Gilliat, puissant et déterminé, armé d'un seul levier qui va lui permettre de libérer La Durande des « deux hauts piliers » des Roches Douvres »²¹⁰.

Ensuite, Mario Proth, écrivain et journaliste qui ne tarit pas d'éloges sur V.Hugo puisqu'il signe un autre article : « Victor Hugo, l'une des plus éclatantes expressions de la volonté individuelle »²¹¹.

Et pour le remercier d'avoir écrit un article favorable aux « Misérables », Victor Hugo l'avait invité à passer quelques jours dans sa maison d'exil, Hauteville House, à Guernesey :

« Je sens aussi que vous m'aimez [...]. J'ai une faiblesse, je dirais presque j'ai une grandeur, j'aime qu'on m'aime. C'est donc plus qu'un remerciement que je vous envoie, c'est un attendrissement [...]. »²¹²

Parmi les nombreuses caricatures qui évoquent *LTDM*, citons celle de Morland²¹³ qui paraît le 29 octobre 1866 dans *Le Journal amusant*, et qui représente, non loin de La Durande, un gigantesque poulpe avec Gilliat sur sa tête, Déruchette sur l'un des tentacules, et Victor Hugo assis à l'entrée de sa bouche, occupé à écrire. La légende ironise à propos du succès du roman :

« Hugo, c'est à toi que je m'adresse. Ce que tu as fait est grand, noble, généreux. Il eût été triste de mourir sans avoir connu les services qu'une pieuvre peut rendre à un génie en lui rapportant quelques centaines de mille francs [...]. »²¹⁴

Ainsi, la puissance et la verve de l'écriture s'y trouvent en effet au service d'un projet peu commun qui, sous des formes d'un récit fortement ancré dans la réalité et inscrit dans un temps historique défini, comportant une topographie précise et rapportant des faits divers réels, donne en même temps libre cours au lyrisme et à l'inconscient.

²¹⁰Ibid.

²¹¹Ibid.

²¹²Ibid.

²¹³Ibid.

²¹⁴Ibid.

Ce roman paraît à bien des égards l'œuvre par excellence : « Je crois le livre un des meilleurs que j'aie faits²¹⁵», affirme l'auteur un mois avant sa publication dans une lettre à un de ses proches. Mais c'est déjà au moment de l'écriture, puis durant les mois qui ont suivi la parution qu'apparaît la singularité du rapport de l'écrivain avec le roman. *LTDM* peuvent être traités comme un livre total, puisque l'écrivain nous y entretient de la Bible, de la conquête de la Gaule, mais aussi de l'histoire contemporaine, du prix du café, des religions, des insectes, des plantes médicinales, de la mythologie grecque et celtique, de la thermodynamique, de la technique de forge catalane et de l'accouchement de la reine d'Angleterre :

« Tout y passe, [...] Toute l'histoire intime de Victor Hugo : la folie de son frère Eugène, le choléra de son fils Charles, son amour pour Juliette Drouet, ses voyages au Rhin et en Espagne dans les années 1840, la noyade de sa fille Léopoldine en 1843, [...] Sa solitude, le souci bourgeois qu'il a alors de bien marier son autre fille, et la fuite d'Adèle finalement séduite par un soldat. Toute l'histoire collective : la conquête de la Gaule, la révocation de l'Edit de Nantes, la prise de la Bastille, Waterloo, la Terreur blanche sous la restauration, le coup d'état de 1851 »²¹⁶.

Nous sommes ici face à un paradoxe, un tour de force, pourrait-on dire. Ce roman, résolument dédié au songe, nécessite selon certains éditeurs un lexique de termes marins et techniques en raison de la précision des descriptions dont il est rempli. *LTDM* sont une écriture d'un roman projeté quelques années auparavant et pour lequel l'écrivain s'est longuement documenté, semble(le roman) sonner comme un écho à la dernière phrase du roman : « Il n'y eût plus rien que la mer », p.530. Et posant d'emblée la question essentielle : celle de la solitude et de la fatalité. La vie d'Hugo n'a pas manqué d'événements dramatiques. Mais, si l'homme a été touché au plus profond de lui-même par des drames personnels, s'il vit désormais depuis treize ans en exil, il est néanmoins un homme célèbre et *Les Misérables*, publiés en 1862, lui ont apporté une popularité immense, le consacrant ainsi comme un écrivain humaniste.

²¹⁵Lettre de V.Hugo à Paul Meurice, 11 février 1866. Cf. Dossier documentaire concernant l'écriture et l'édition des *Travailleurs de la mer*, dans *Œuvres complètes*, t7.p.519.

²¹⁶David Charles, préface de « *Les Travailleurs de la mer* », Librairie générale française, Paris, 2002, p.12.

L'exil, doublé de solitude, fait naître également chez l'écrivain la conscience d'une responsabilité nouvelle :

« Je trouve de plus en plus l'exil bon. Il faut croire qu'à leur insu les exilés sont près de quelque soleil, car ils mûrissent vite. [...] Ne fût-ce qu'à ce point de vue, j'aurais à remercier M. Bonaparte qui m'a proscrit, et Dieu qui m'a élu. Je mourrai peut-être dans l'exil, mais je mourrai cru. Tout est bien. [...] Je vis, je suis, je contemple. Dieu à un pôle, la nature à un autre, l'humanité au milieu. Chaque jour m'apporte un nouveau firmament d'idées. L'infini du rêve se déroule devant mon esprit et je passe en revue les constellations de la pensée »²¹⁷.

LTDM sont un projet d'écriture en de nombreux points singulière. L'incipit du roman précise que l'auteur souhaite y traiter de la fatalité des choses et du cœur humain :

« La religion, la société, la nature ; telles sont les trois luttes de l'homme. Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans Notre-Dame-de-Paris, l'auteur a dénoncé le premier ; dans Les Misérables, il a signalé le second, dans ce livre, il indique le troisième. A ces trois fatalités, qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'anankè suprême, le cœur humain »²¹⁸.

Ainsi, dans sa chambre de verre, seul, car les membres de sa famille apprécient beaucoup moins la rudesse de Guernesey et successivement, partent sur le continent, il va désormais sonder la profondeur et l'immensité de l'abîme : titre initialement prévu pour *LTDM*, car Hugo s'attend au projet d'un roman qui pour l'instant s'intitule encore « L'abîme », seul face à l'océan dans son look-out²¹⁹. Cet abîme sera, non seulement une œuvre littéraire, mais aussi un reflet de l'insondable. Loin de vouloir livrer ici une analyse psychologique de l'auteur à travers son roman, nous nous interrogeons plutôt sur le réalisme apparent de : *LTDM*, réalisme apprécié et loué par les critiques, dont seulement certains ont perçu un aspect très particulier :

²¹⁷Choses vues, note du 9 novembre 1854 in : V.Hugo, Œuvres complètes, Edition chronologique publiée sous la direction de J.Massin, t.9.

²¹⁸Incipit de *LTDM*.

²¹⁹Voir photo (figure 1) en annexe, p.240. C'est un salon avec une grande baie vitrée créée par Hugo à Hauteville House à Guernesey. Ce cristal room surplombant la maison et le jardin, lumineuse et ouverte sur l'océan sert de lieu d'écriture. Dessin, dans Victor Hugo, « *L'homme océan* », sous la direction de Marie-Laure Prévost, Bibliothèque nationale de France, Seuil, 2002.p.241.

« L'observation la plus exacte s'y mêle au lyrisme le plus grandiose. Qu'on se figure le rapport d'un météorologue, écrit dans le style de l'Apocalypse. [...] Quelle puissance magique a le style ! Le poète touche cette bête immonde qui rampait dans les entrailles du chaos, et elle monte à la dignité de l'art, et elle prend rang dans l'aristocratie des monstres entre les dragons et les hydres »²²⁰.

LTDM est un exercice de style singulier. V.Hugo procède de plusieurs jeux d'écriture, mêlant les genres, trompant les pistes ou faisant miroiter des reflets ambigus et créant un enchantement du lecteur. Dans *LTDM*, l'auteur regarde la mer et voit Paris. Dans ce roman dédié à l'océan, à travers les vagues, les récifs, les grottes, leur forme et leurs mouvements, l'écrivain semble à tout instant songer à cette autre affaire de sa vie : Paris²²¹.

« ce Paris qu'il a tant aimé, tant désiré, de loin, le déçoit, l'ennuie, ne lui vaut rien. Il glisse à Judith Gauthier : « Si nous conspirions un peu pour faire revenir les Bonaparte ? Nous repartirions ! Nous retournerions dans l'île ! » Et il va repartir, en effet, s'exiler lui-même, retrouver avec délices, à Guernesey, la mer et la solitude »²²².

C'est ainsi, que dans les romans précédents, les descriptions de la ville ancrent souvent leur puissance suggestive dans des analogies avec la mer, les fleuves et les ruisseaux, leur force mouvante sans cesse renouvelée étant une des métaphores de la capitale. *LTDM* ne peuvent par essence recourir à une analogie. Si dans *Notre –Dame-de Paris* c'est à la fois la foule, la marée humaine qui s'épaissit et submerge, ce sont aussi les édifices dont :

« [...] peu à peu, le flot [...] toujours poussé du cœur de la ville au dehors, déborde, ronge, use et efface cette enceinte. Philippe Auguste lui fait une nouvelle digue. [...] Pendant plus d'un siècle, les maisons se pressent, s'accumulent [...] comme l'eau dans

²²⁰Paul de Saint-Victor, « Dossier documentaire concernant l'écriture et l'édition des *Travailleurs de la mer* », pp.543-545.

²²¹« *J'ai eu deux affaires dans ma vie : Paris et l'Océan* », dans le livre de Simon Leys, « *La mer dans la littérature française* », de Victor Hugo à Pierre Loti, Paris, Editions Plon, 2003.

²²²Guillemin Henri, « *Ecrivain de toujours, Victor Hugo* », Paris, Editions du Seuil, 1951, novembre 1988 et septembre 1994.

un réservoir. [...] Mais une ville comme Paris est dans une crue perpétuelle. Il n'y a que ces villes- là qui deviennent capitales. [...] Sous Louis XI, on voyait par places, percer, dans cette mer de maisons quelques groupes de tours en ruine des anciennes enceintes, comme les pitons des collines dans une inondation, comme des archipels du vieux Paris submergé sous le nouveau »²²³.

Cette ville, vue et vécue par l'auteur décrivant en 1829 la Cour des Miracles comme un univers en perpétuel mouvement, se transforme dans les Misérables en ville rêvée, dont les contours sont tantôt réels, tantôt imaginaires. L'auteur y prend des libertés avec la topographie de la capitale superposant le plan précis dont il disposait en écrivant le roman et des endroits inventés. Le Paris des Misérables est celui d'un écrivain exilé sur une île, travaillant dans son look-out²²⁴ et songeant à cette ville lointaine où comme dans l'océan, le plongeur peut disparaître. Cependant, chose curieuse, presque trente ans avant de rédiger le récit du combat de Gilliatt avec la pieuvre, Hugo semble déjà disposer d'une image symbolique d'un monstre marin qu'il associe à la ville :

« Cette hydre de tours, gardienne géante de Paris, avec ses vingt-quatre têtes toujours dressées, avec ses croupes monstrueuses, plombées ou écaillées d'ardoise, et toutes ruisselantes de reflets métalliques, terminait d'une manière surprenante la configuration de la ville au couchant, [...] il en est des toits comme d'une capitale comme des vagues d'une mer, cela est grand »²²⁵.

La présence de Paris dans *LTDM* est d'une toute autre nature. C'est essentiellement dans une multitude de phrases éparses que nous retrouvons les images de la capitale, comme c'est le cas dans la description des Douvres :

« Deux hauts piliers soutenaient hors des flots dans le vide une sorte de traverse horizontale qui était comme un pont entre leurs sommets. La traverse, si informe de loin qu'il était impossible de deviner ce que c'était, faisait corps avec les deux jambages. Cela ressemblait à une porte. A quoi bon une porte dans cette ouverture de toutes parts qui est

²²³V.Hugo, « Notre-Dame de Paris », Œuvres complètes, éditions Robert Laffont, tome « Roman I ».

²²⁴Op, cité.p.241.

²²⁵Op, cité. Paris à vol d'oiseau.

*la mer ? On eût dit un dolmen titanique planté là, en plein océan, par une fantaisie magistrale, et bâti par des mains qui ont l'habitude de proportionner leurs constructions à l'abîme. [...]L'espèce d'immense H majuscule formée par les deux Douvres ayant la Durande pour trait d'union, apparaissait à l'horizon dans on ne sait quelle majesté crépusculaire ».*pp.304-305.

La grotte sous marine, dans laquelle se déroule la rencontre de Gilliatt et de la pieuvre, constitue un véritable sanctuaire de l'abîme alliant des aspects d'un palais de mille et une nuits et d'une cathédrale immergée. Ainsi, en voyant de sa fenêtre et en décrivant les vagues, les flots, les phénomènes de marée, les innombrables pièges que l'océan peut tendre à des marins imprudents, l'auteur semble songer à cette ville dont l'image se reflète puis disparaît aussitôt dans un pli de la vague. L'on peut constater que *LTDM* permettent d'apercevoir la superposition d'images aux contours mouvants et flous, acceptant des rochers qui s'évanouissent et des vagues dont sort la géométrie des angles, des tours et des pavés. Le rêve ou le songe de l'écrivain paraît surgir des profondeurs et embrasser des formes variées et puissantes. Cette liberté de création sous tendue par des images oniriques appartient bien au genre poétique, non seulement acceptant, mais puisant sa force et son lyrisme au plus profond de la rêverie. Or, le lecteur du roman se trouve avec un livre de plus de cinq cent pages, dépassant un million de signes, doté d'un chapitre préliminaire et d'un reliquat . Pourtant, à bien des égards, malgré l'apparence d'un roman réaliste, on pourrait voir dans *LTDM* un vaste poème en prose.

« La Christmas de 182., fut remarquable à Guernesey. Il neigea ce jour là, ainsi commence le roman ».

p.91. L'action se déroule donc durant la période historique connue de l'auteur, lui-même né en 1802, et sur des lieux qui lui sont devenus familiers, puisqu'au moment de la rédaction du roman, Hugo possède depuis une dizaine d'années une demeure sur l'île. Les rapports que ce livre tisse avec l'histoire sont complexes. Ainsi, alors même que l'action se déroule dans un temps historique récent, une quarantaine d'années avant l'écriture de *LTDM*, l'auteur crée plus l'illusion d'un récit ancré dans une histoire locale : l'auteur nous livre dans le chapitre préliminaire intitulé « L'archipel de la Manche » moult détails sur la vie sur les îles

anglo-normandes, par exemple *LTDM*, pp.304-305 : La comtesse réfugiée à Jersey, subissait la pauvreté et balayait elle-même sa chambre ». Autrement dit, les connaissances de l'auteur de l'histoire et de l'évolution de la vie sur l'île constituent un arrière-plan doté de toutes les apparences du réel mais sur lequel l'auteur prend toutes ses libertés.

Cependant, l'auteur va plus loin encore : il essaime au gré de son récit l'évocation des faits historiques se situant parfois indiscutablement hors champ. Ainsi, nous apprenons non seulement comment était organisé administrativement Guernesey dans les années 1820, mais également une multitude d'informations postérieures à l'action du roman : (1830 : répression des Polonais par le tsar, 1861 : guerre de Sécession, 1864 : disparition d'une des îles des Maldives etc.). En effet, il s'agit, soit d'événements connus de tous, soit de faits divers :

*« [...] le 25 janvier 1840, dans le golfe de Stora, une tempête finissante fit, du choc de sa dernière lame, sauter un brick, tout d'une pièce, pardessus, la carcasse échouée de la corvette La Marne, et l'incrusta, beaupré en avant, entre deux falaises ».*p.307.

Cette construction du rapport à l'histoire est particulièrement intéressante, car elle a avant tout pour vocation de créer entre l'auteur et son lecteur un ensemble de références partagées. Or, lorsque l'auteur nous rappelle que dans cet archipel puritain, « la reine d'Angleterre fut blâmée de violer la Bible pour avoir accouché sous chloroforme »²²⁶ en nous ayant déjà auparavant longuement parlé d'un mélange spécifique de croyances païennes et de l'austérité protestante, ce souci de vérisme revêt le rôle d'argument **rationnel** et irréfutable. D'autres détails par contre, parfois tout à fait extérieurs au récit comme la guerre de Sécession, parfois en rapport indirect comme le naufrage dont la mention trouvée dans un journal local, servent l'écrivain dans sa construction du récit, permettent d'élargir encore l'illusion du réel.

L'Histoire commune et les histoires connues de tous attestent ainsi l'inscription du récit *LTDM* dans le vécu des lecteurs. Un roman réunissant l'évocation de la prise de la Bastille (événement fondateur de la modernité), les détails sur la construction du phare des Hanois en 1862 et les trois lois de thermodynamique ne peuvent que placer

²²⁶ *LTDM*, p.135.

l'auteur du récit dans l'univers de la réalité connue, véridique et vérifiable. L'examen plus minutieux des détails montre une multitude d'anachronismes, en commençant par celui de l'introduction du bateau à vapeur dont Hugo n'ignorait pas la navigation sur la Seine en 1816 et qu'il a dû voir lui-même puisqu'il en fait mention dans *Les Misérables* où l'auteur situe les débuts de navigation sur la Seine en 1817:

« Une chose qui fumait et clapotait sur la Seine avec le bruit d'un chien qui nage allait et venant sous les fenêtres des Tuileries, du pont Royal au pont Louis XV ; c'était une mécanique bonne à pas grande chose, une espèce de joujou, une rêverie d'inventeur songe-creux, une utopie : un bateau à vapeur. Les parisiens regardaient cette inutilité avec indifférence »²²⁷.

L'on voit que l'auteur prend l'habitude de submerger le lecteur de noms, de dates et de faits puisqu'il insiste sur ces connaissances précises et actuelles, sortant à plusieurs reprises de la chronologie de son récit pour faire part au lecteur des informations dignes d'un journaliste économique :

*« En 1845, l'archipel possédait quatre cent quarante navires jaugeant quarante-deux mille tonnes ; il se faisait dans ses ports un va –et- vient de soixante mille tonnes entrant et de cinquante-quatre mille tonnes sortant sur douze cent soixante-cinq navires de toutes les nations, dont cent quarante-deux steamers. Ces chiffres ont plus que triplé en vingt ans ».*p.59.

En fait ce sont des faits que l'auteur semble affirmer en toute objectivité, d'ailleurs nous ne citerons qu'un exemple parmi tant d'autres provenant du chapitre préliminaire intitulé *L'Archipel de la Manche* et d'une précision implacable, l'auteur affirme : « En 709, soixante ans avant l'avènement de Charlemagne, un coup de mer détacha Jersey de la France », p.25. Hugo brouille parfois les pistes jusqu'à citer ses sources en prenant ainsi clairement la posture d'historien et voici les faits qu'il atteste avoir lu dans la chronique locale :

²²⁷Cf V.Hugo, « *Les Misérables* », partie I, livre 3, chap.1.

*« Le dernier brûlement de sorciers à Guernesey a eu lieu en 1647.[...] Sous Marie Tudor, on y brûla [...] une mère et ses deux filles ; cette mère s'appelait Perrotin Massy. Une des filles était grosse. Elle accoucha dans la braise du bûcher. La chronique dit : son ventre éclata. [...] Le bailli Hélier Gosselin, bon catholique, fit rejeter l'enfant dans le feu ».*p.97.

La posture historique de l'auteur renforce encore sa position non d'auteur omniscient, mais d'homme de son temps, bien informé et bien documenté sur les faits, les lieux et les hommes dont il nous conte le récit. Situer l'action du roman même dans un temps historique récent mais révolu lui permet également de rendre perméables les rôles d'historien et de romancier. Ainsi par exemple la description qu'il nous propose de la topographie et des mœurs sur l'île est aussitôt affirmée :

« Disons-le une fois pour toutes, le Guernesey dont il est question dans ce livre, c'est l'ancien Guernesey, qui n'existe plus et qu'il serait impossible de retrouver aujourd'hui, ailleurs que dans les campagnes. Là, il est encore vivant, mais il est mort dans les villes. La remarque que nous faisons pour Guernesey doit être aussi faite pour Jersey », p.57.

Cette constatation pourrait être tout à fait banale et convenue, si elle ne permettait en même temps de rendre les choses inévitables, puisque l'action du roman se déroule expressément dans la ville de Saint-Pierre-Port, berceau des progrès guernesiais. La liberté de l'auteur n'implique pas uniquement le changement de noms de rues ou de la typologie de l'habitat. La géographie même de l'archipel, pourtant minutieusement décrite, subit une transformation romanesque. Si les Douvres existent dans la réalité :

« [...] Ce ne sont que des rochers épars émergeant d'un plateau sous-marin sur une aire de plusieurs kilomètres carrés ; à marée haute, la moitié d'entre eux est invisible, et les plus élevés, au nord est émergent seulement de 3 mètres environ »²²⁸.

Hugo déplace les Douvres pour les besoins de l'intrigue. Leur situation géographique réelle n'expliquerait pas l'erreur de Clubin, nécessaire dans le déroulement logique de l'histoire :

²²⁸« *LTDM* », note d'Yves Gohin, n^o47, p.607.

«[...] L'espèce d'immense H majuscule formée par les deux Douvres ayant la Durande pour trait d'union, apparaissait à l'horizon dans on ne sait quelle majesté crépusculaire ». p.305.

Ainsi ne regardant que le nom des Douvres réelles, le romancier les façonne à son image et les place là où dans la réalité « il n'y avait rien que la mer » et où leur confusion avec les Hanois donnera à son récit tout l'essor dramatique nécessaire. Si certains éditeurs dotent le roman d'un lexique technique et marin l'estimant nécessaire à la lecture du roman, tant le vocabulaire spécifique et les termes strictement techniques abondent dans le roman. Nous nous demandons, comment pouvons-nous croire non seulement au fonctionnement d'une forge créée grâce à l'assemblage des pièces à l'aide de la colle de seigle :

« Il avait de la farine de seigle, il en fit de la colle, il avait du funin blanc, il en fit de l'étoupe. Avec cette étoupe et cette colle et quelques coins de bois, il boucha toutes les fissures du rocher, ne laissant qu'un bec d'air, fait d'un petit tronçon d'espolette qu'il trouva dans la Durande et qui avait servi de bûche-feu au pierrier de signal. Ce bec d'air était horizontalement dirigé sur une large dalle où Gilliatt mit le foyer de la forge. Un bouchon, fait d'un bout de touron, le fermait au besoin ».p.339.

Cela montre la place que l'auteur assigne dans son récit à la réalité et la puissance créatrice qu'il puise dans la liberté ainsi affirmée. Tout comme à l'histoire, l'auteur attribue à la technique et à la science un rôle de premier choix : celui de faire paraître aussi réaliste que possible un roman à l'imaginaire puissant et invraisemblable. D'ailleurs, entre l'observation minutieuse et le lyrisme le plus grandiose et c'est sans aucun doute, ce lyrisme qui a permis à l'écrivain de transformer le poulpe en pieuvre. Bien que l'imaginaire lié à cet animal soit riche et présent dans la culture européenne depuis des siècles, il est indéniable que dans le monde moderne, c'est Hugo qui crée la pieuvre. Connue auparavant sous le nom du poulpe, cet animal accède dans le roman d'Hugo au rang de figure romanesque, non seulement indispensable à l'intrigue du roman, mais dotée de capacité de haine et de préméditation, ainsi que d'une force extraordinaire. Pourtant l'observation a non seulement été potentiellement possible, puisque lors du voyage sur l'île de Serk en été 1859 l'écrivain a pris plusieurs notes

pour le futur roman et y aurait vu un poulpe pêché, elle est aussi affirmée comme la source du savoir de l'auteur. Ainsi, l'écrivain vivant depuis des années dans la Manche, passant des heures à arpenter des rochers de Jersey, puis de Guernesey, ayant l'habitude de discuter avec les pêcheurs et de se documenter pour son travail, livre une description de la pieuvre à la fois invraisemblable et d'un élan extraordinaire, tout en sollicitant une entière adhésion du lecteur, dit : « Pour croire à la pieuvre, faut-il l'avoir vue ».p.434.

Il est certain que V.Hugo a réussi à introduire le mot « pieuvre » pour désigner le poulpe dans la langue française mais aussi à faire entrer dans l'imaginaire populaire un véritable monstre n'ayant en réalité que très peu de points communs avec ces animaux. La polémique entre les naturalistes concernant la pieuvre de *LTDM* semble parfaitement s'inscrire dans l'analyse sociologique présentée pour la première fois en 1959 par C.P Snow²²⁹selon laquelle il existe deux cultures : une culture scientifique de plus en plus spécialisée et une culture littéraire. Le physicien devenu romancier exprime ses regrets à propos de l'absence de communication et de compréhension entre ce qu'il appelle d'un côté une « culture scientifique » et de l'autre une « culture littéraire », cette dernière comprenant les sciences humaines. L'auteur reproche aux représentants de chacune de ces deux cultures de ne pas s'intéresser au travail et aux acquis de l'autre. Il souligne pourtant que c'étaient les scientifiques qui avaient « l'avenir dans les os » et non pas les littéraires dont il critique le manque d'intérêt pour l'amélioration de la condition humaine.

Dans son analyse, ce sont les humanistes qui détiennent le quasi-monopole de la communication avec le grand public. Cependant avec Snow, ces deux cultures s'ignorent et souvent même se détestent.

²²⁹ C.P Snow, « *The two cultures and a second look* », Cambridge: Cambridge University press. 1959.

I-3-Lexique, effet de réel et métaphorisation dans « *Le vieil homme et la mer* »

Dans *LVHM*, nous trouvons, comme leitmotiv, cette interrogation passionnée qui s'en va quêtant le sens profond de l'existence ; qui le trouve et ne le trouve pas ; qui aboutit d'une part à ce merveilleux optimisme habitant toute créature dans la mesure où elle s'abandonne à la grâce de sa destinée ; d'autre part, à cet effroyable pessimisme qui la saisit lorsqu'elle découvre l'engrenage de sadisme où elle est prise malgré elle. Innocence et péché inextricablement mêlés. Le vieil homme est heureux. Pourquoi ? Parce qu'il est simple, brave et innocent ; un pêcheur qui fait honnêtement son métier. Devant lui, autour de lui, la nature dans sa toute-puissance et sa majesté ; il la voit, il rêve d'elle, des paysages de l'Afrique et des lions qui jouent comme des chats dans le crépuscule. La nature, c'est la grande mer, celle dont il ne faut jamais violer les lois ; c'est la providence sacrée, la source de tous les biens et de toutes les félicités, de tous les délassements comme de toutes les énergies et de toutes les renaissances. En allant pêcher l'espadon, le vieil homme obéit à un instinct naturel, à un instinct normal : celui qui pousse tout être vivant à chasser pour survivre. Pour cela, il doit combattre les requins, un combat qui représente la lutte contre les forces du mal. En plein mer, face aux requins, Santiago décide de se battre. Il refuse de se laisser aller en s'opposant aux forces du mal puisqu'il fait des efforts énormes pour se protéger et en même temps protéger son poisson. Et puis, cette pêche, est un bon et honnête métier. Le vieil homme est philosophe ; il en a déjà vu de toutes les couleurs- ; il en verra encore beaucoup d'autres. Et voici que soudain le combat s'engage ; l'espadon a mordu ; il entraîne le bateau dans une course effrénée. Une fois de plus, le vieil homme se sent ivre de joie, il a retrouvé toute son élasticité, il est plus jeune que jamais. Il triomphe. Non, car il est sage ; il sait qu'il ne faut jamais s'abandonner à un excès de joie. Et puis, déjà il s'interroge. Ce poisson qu'il cherche à capturer, quel mal a-t-il fait en sa vie ? Aucun. Alors pourquoi le tuer ? Il est innocent de toute l'innocence de la Grande Nature. Comme il est beau ! Comme il est puissant ! Comme il se défend bien ! Ah ! Il ne doute pas de la valeur de sa cause, lui ! Et voici que le vieil homme se met à l'envier, il s'identifie à lui, il aimerait être cette bête sacrifiée ; car c'est elle, non pas lui

qui a ici le rôle noble, le grand rôle. Le vieil homme, sans le savoir, a outrepassé la loi naturelle. Le châtimeur va donc venir, il le sait, il l'attend. Les requins un à un vont lui manger le bel espadon qu'il a accroché au flanc de son bateau; il luttera contre eux, c'est entendu, mais il ne s'irritera pas. Car la punition est juste ; en ce monde il n'arrive rien que de juste. Et pourtant, ce monde est tel que l'on n'y comprend rien. La nature défend de tuer, et elle ordonne que l'on tue. En tuant, on ne fait que lui obéir, et cependant, on transgresse ses lois. En tuant, on éprouve une ivresse inouïe, et puis ensuite une tristesse insondable. On a lutté pour rien; tout s'écroule. Le visage de la vie est défloré. Tant pis, il faut accepter, et garder bon courage. Car la vie, c'est cela ; et c'est à cela qu'il importe de faire bon visage. C'est ainsi, et seulement ainsi, que l'on sera jusqu'au bout un homme. Dans ce récit, E.Hemingway a fondé sa gloire tout comme V.Hugo. En fait, il y a quelque chose qui l'apparente au récit de *LTDM*, en ce sens que la destinée²³⁰ devient cette communion avec une nature immense et mystérieuse, cette angoisse torturante qui saisit l'homme au moment où il médite sur lui-même, et cet humanisme simple et viril qui le mène au salut. Il vit au milieu de puissances qui le dépassent infiniment; il est calme et confiant ; s'il doit vivre, tant mieux ; s'il doit mourir, tant mieux. Il ne se plaindra pas. Il s'en remet. Comment Hemingway a-t-il pu atteindre à ce miracle de brièveté et de précision, parfois plus difficile à réaliser que le foisonnement des grandes œuvres ? C'est grâce à son expérience de la vie, grâce aussi à une longue pratique de son art. Mais c'est aussi, croyons-nous, grâce à son humilité. Hemingway savait que même le plus grand génie doit toujours recommencer à zéro; il a beau posséder talent, facilité, routine, éloquence, maîtrise, et tous les dons naturels ou acquis, mais, chaque fois qu'il recommence une œuvre, il est comme l'enfant qui balbutie : il lui faut tout apprendre. Car c'est chaque fois une ascension comme celle de l'Himalaya dans laquelle il se lance :

« Pour un véritable écrivain, dit-il, chaque livre doit être un nouveau commencement par lequel il tente à nouveau d'atteindre quelque chose qui est inaccessible. Il doit toujours

²³⁰L'ananké chez V.Hugo. Voir supra p.79.

essayer quelque chose qui n'a jamais été fait, ou que les autres ont essayé et manqué. Et quelque fois, s'il a beaucoup de chance, il réussira »²³¹.

C'est ainsi que Santiago est considéré comme l'un des meilleurs exemples, dans les écrits d'Hemingway, du héros fidèle à ses principes, un personnage qui persévère avec courage et dignité dans un monde dépourvu de sens et souvent violent. C'est un monde où l'on est perdant en fin de compte, aussi courageux qu'on se montre dans l'épreuve. La vie est une lutte futile, aussi le seul moyen de s'en sortir est-il de vivre selon certains principes. Un vrai héros « peut être détruit mais pas vaincu ». L'espadon de Santiago a été anéanti, mais cela n'a pas d'importance. Ce qui importe c'est que Santiago ait agi avec dignité, en respectant un code de conduite.

²³¹Voir l'article de P.L.Borel, Journal de Neuchâtel, du mercredi 5 juillet 1961.

I-4-Lexique, effet de réel et métaphorisation dans : « *Qui se souvient de la mer* »

Dans sa première trilogie intitulée « l'Algérie » composée de trois romans : *La Grande maison*²³². *L'Incendie*²³³ et *Le Métier à tisser*²³⁴ Mohammed Dib traite de la révolte du peuple algérien tout en insistant sur la mémoire collective. Dans « *QSSM*²³⁵ » 1962, Dib tout en changeant de technique et de style traite l'engagement crucial dans la lutte armée nécessaire à la libération du pays. En effet, Dib passe de la narration réaliste²³⁶ et mimétique à un mode narratif plutôt allégorique²³⁷ et onirique. Technique qui permet de l'appeler « accoucheur de rêves ». D'ailleurs, dans sa postface, qui est un seuil au sens de Gérard Genette²³⁸, et donc le lieu où s'exprime l'intention de l'auteur, où il prend alors plus explicitement en considération ses conditions objectives d'énonciation. Toutefois, la fonction de la postface correspond à une conception de la lecture constante chez Mohammed Dib, depuis les années 1960 qui, à l'inverse de la préface, limite le conditionnement du lecteur : celui-ci doit pouvoir lire le texte sans le discours explicatif de l'auteur. C'est précisément cette tension entre la liberté du lecteur et le désir de communiquer une opinion (politique) qui est au cœur de cette postface. Dib tente donc de justifier son nouveau style romanesque, qui ne constitue pas un procès verbal de la colonisation, mais plutôt une restitution du drame algérien dans un cadre terrible et légendaire puisqu'il compare son récit à l'œuvre picturale de Picasso « *Guernica* » où il explique qu'elle n'est pas une reconstitution historique mais qu'elle appartient à la sensibilité éveillée collective :

²³²Dib Mohammed, « *La Grande maison* », Edition du Seuil, Paris, 1952.

²³³Dib Mohammed, « *L'Incendie* », Edition du Seuil, Paris, 1954.

²³⁴Dib Mohammed, « *Le Métier à tisser* », Edition du Seuil, Paris, 1957.

²³⁵Dans la quatrième de couverture de *QSSM*, Pierre M.Fondville dans *Etudes* dit : « *Message d'un monde dur où son peuple se trouve engagé, l'œuvre de Mohammed Dib reste profondément le message de l'espoir indéfectible en la victoire humaine et spirituelle du bien, transcendant toute vilénie d'où qu'elle vienne.* »

²³⁶Dans sa postface, Dib s'explique : *L'on ne sera pas étonné du reste de retrouver dans ce livre un ton qui rappelle par instants celui des romans de science-fiction. Dans les meilleurs de ceux-ci, tout comme à travers le langage transparent et sibyllin des rêves, ne voit-on pas les hantises, les désirs, les terreurs, les mythes anciens et modernes les plus actifs comme les aspirations les plus profondes de l'âme humaine, faire surface et se montrer à nous mieux que dans la littérature dite « réaliste » ?* p.191.

²³⁷Selon l'interview de Mohammed Dib et l'enregistrement par George Bortoli à la télévision en 1963 : la mer, c'est hallucinant...

²³⁸Genette Gérard, « *Seuils* », Paris, Editions du Seuil, 1987.

« [...] Pourquoi Picasso a-t-il peint Guernica comme il l'a fait, et non comme une reconstruction historique ? [...] Revenons encore à Guernica : pas un élément réaliste dans ce tableau —ni sang, ni cadavre — et cependant il n'y a rien qui exprime autant l'horreur. Picasso a fixé seulement et ordonné des cauchemars sur sa toile ; ça n'a sûrement pas été chez lui une simple méthode de composition valant une autre. Avant tout, il y a eu ce qu'il savait et présentait ; c'étaient des cauchemars qui le hantaient autant que les autres hommes, mais il a été le seul à savoir leur donner un visage que chacun reconnaît désormais. Et il a inventé cette périphrase pour nommer ce qui n'a strictement pas de nom, Guernica, qui appartient aujourd'hui à la sensibilité éveillée collective, appartenait déjà, avant de sortir de ses pinceaux, à l'inconscient collectif. C'est là l'aspect le plus important de cette démarche : celui d'accoucheur des rêves ; tout le reste se situe au second plan ». Pp, 189-190.

Comme nous pouvons le constater, Dib explique qu'il a voulu décrire la guerre d'Algérie, de la même façon que Picasso a peint Guernica, c'est-à-dire non pas en faisant une reconstitution historique, mais d'une façon onirique et intuitive. Cela implique qu'il fallait chercher une autre manière (non réaliste) d'écrire. Selon Dib il n'y a rien qui exprime si bien l'horreur que Guernica et pourtant, la peinture ne possède aucun élément réaliste : on n'y voit pas de sang, ni de cadavres. Comme Picasso a fixé ses cauchemars sur la toile, Dib veut écrire les siens à l'aide d'images, de visions oniriques et apocalyptiques. Il n'a pas voulu écrire une épopée de la « cruelle et terrifiante tragédie » à partir de témoignages et de documents pour l'histoire, mais plutôt explorer les abîmes de l'horreur à l'aide d'un « mariage du paradis et de l'enfer », p.191. Représenter l'horreur en fiction, ce serait tomber dans le piège de l'usure, c'est-à-dire la banalité « dont l'horreur a su s'entourer et nous entourer. » et il ajoute :

Depuis que notre siècle, supplicié, martyrisé, hurle de souffrance et de désespoir, cette usure n'a d'ailleurs cessé de s'étendre. Ainsi ce qui devait arriver en Algérie avait-il été à l'avance effacé, limé ; les exterminations de la dernière guerre, la monstruosité des camps de concentration, l'abomination de la bombe atomique, n'ont pas fini de hanter les nuits des hommes. Comment parler de l'Algérie après Auschwitz, le ghetto de Varsovie et

Hiroshima ? Comment faire afin que tout ce qu'il y a pourtant à dire puisse être encore entendu et ne soit pas absorbé par cette immense nuée démoniaque qui plane au-dessus du monde depuis tant d'années, ne se dissolvent pas dans l'enfer de la banalité dont l'horreur a su s'entourer et nous entourer ? J'ai compris alors que la puissance du mal ne se surprend pas dans ses entreprises ordinaires, mais ailleurs, dans son vrai domaine ; l'homme – et les songes, les délires qu'il nourrit en aveugle et que j'ai essayé d'habiller en forme. P.190.

Ce passage montre que cette nouvelle forme romanesque qui fait glisser le genre vers le poétique, l'onirique et l'allégorique ne constitue pas moins un réquisitoire peut-être plus efficace que la description concrète et réaliste de cette horreur inimaginable. La tendance hallucinatoire et fantasmagorique tourne autour de trois métaphores cruciales et révélatrices qui structurent la narration : la mer, le sous-sol et la ville. Tout au long du récit se développe une métaphore vive qu'est la mer servant d'inspiration et d'aspiration à M.Dib et à sa trame romanesque. Selon Paul Ricoeur, la métaphore :

*« développe son pouvoir de réorganiser la vision des choses lorsque c'est un « règne » entier qui est transposé.[...] le fameux transport devient une migration conceptuelle, telle une expédition outre-mer avec armes et bagages ».*²³⁹

La métaphore, parce qu'elle repose sur un transfert de sens par similitude, ne crée pas seulement une distanciation, elle opère aussi des rapprochements, ainsi que l'observe P. Ricoeur. D'ailleurs, en reprenant, la Poétique et la Rhétorique d'Aristote, il rappelle quelques traits constitutifs de la métaphore. Il s'agit dit-il de « quelque chose qui arrive au nom » et qui se définit en « termes de mouvements : l'épiphora d'un mot est décrite comme une sorte de déplacement de...vers... ».²⁴⁰ La métaphore, précise encore P. Ricoeur est la transposition d'un nom qu'Aristote appelle étranger (allogros) c'est-à-dire « qui désigne une autre chose », « qui appartient à une autre chose ».[...] La métaphore est ainsi définie en terme d'écart », mais cette notion d'écart n'est pas uniquement négative, puisque le mot (allogros) implique une idée positive, celle

²³⁹ Paul Ricoeur, « *La métaphore vive* », Edition du Seuil, 1975.

²⁴⁰ Ibid, p.23-24.

d'emprunt²⁴¹. La métaphore a dès lors une fonction heuristique, puisqu'elle ne viole un ordre que pour en créer un autre qu'elle ne déconstruit que pour redécrire.²⁴²

En ouvrant son récit par : « Soyez en paix, bon appétit », p.9 et en le terminant par « je me souviens de la mer », p.187, M.Dib semble répondre au questionnement de son titre qui indique explicitement que c'est lui en tant qu'écrivain qui peut exploiter et explorer la mer. La mer devient une source créatrice fournissant ainsi les matériaux réels et symboliques à la détermination de la culture et de la mémoire. M.Dib compare les mots aux galets : « Le résultat aussi fut que les mots renoncèrent à être des paroles et se changèrent en certaines choses qui ressemblaient à des galets ».p.18. Dans *QSSM*, la mer se trouve comparée à la femme et à la mère qui est matrice légitimant la personne et l'identité :

« Sans la mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement des orphelins ; elles nous couvrirent du sel de leur langue et cela, heureusement, préserva maints d'entre nous ! ». Pp.20-21.

Comme nous pouvons le constater, la mer est souvent personnifiée, gardant les yeux ouverts afin de veiller sur le mystère de son enfant. Or, cette personnification atteint l'éternel puisque le temps ne se mesure pas en elle : « On oublie souvent que la mer, avant tout, n'a pas d'âge ; sa force réside en cela ».p.22. Elle est une force symbolique car on la voit active, soignant et faisant la toilette de ses enfants :

« L'ombre de la mer avec son parfum et sa couleur de lavande s'étendit sur tous, la mer elle-même nous lécha les bras et les épaules, lava de tout remords, de toute mauvaise pensée », p.23.

Nous pouvons constater que l'intrigue de *QSSM* tourne autour du narrateur qui déambule à travers la ville en état de guerre, cette machine infernale qui réprime et terrorise la population. Au sous-sol se prépare une lutte anti-colonialiste résidant dans une stratégie pour la libération du pays. Nafissa, la femme du narrateur se trouve impliquée dans cette lutte, chose qui fait fluctuer le narrateur entre d'abord, sa femme

²⁴¹ Op, cité, p.26-27.

²⁴² Ibid, p.33.

Nafissa, ensuite la boutique d'El Hadj, lieu propice de la rébellion et enfin la mer. Cette dernière s'avère trop violente avec ses minotaures et ses explosions :

« Incroyable, tout ce va-et-vient. Des parfums sombres d'équinoxe, rôdent sous les aisselles de la mer ; personne ne s'en aperçoit ».p.17.

Elle est capable de coup de boutoir, et ses « minotaures nous tenaient à l'œil », p.26. Consciente de la lutte de libération qui déchire le pays, Nafissa profère une voix qui calme et protège. Une voix qui enveloppe le narrateur de tranquillité et de paix. D'ailleurs, voilà ce qu'il ressent :

« J'entends à ce moment, près de moi, un halètement doux, régulier, alternant avec de longs silences. La mer. Elle monte. Sa paix s'étend à travers la nuit, remplit l'espace. Mes frayeurs s'assoupissent, mes vieilles rancunes contre le monde, elles-mêmes, tombent, et le feu _ échappé des nouvelles constructions ? _ Qui m'a longtemps lacéré de ses griffes s'enfuit dans les ténèbres ».p.85.

L'on peut constater que Nafissa prend toujours la fluidité de l'eau qui couvre et berce le narrateur. Tout en s'imprégnant de son art romanesque et de sa fiction, Dib insiste qu'il reviendrait sur ce rôle de la mer en disant :

« Un jour, je reviendrai plus longuement sur ce rôle de la mer, ce que j'en ai dit jusqu'à présent étant si peu de chose. Le plus important reste à dire » !p.35.

A travers cette affirmation, Dib veut dramatiser cet aspect de la quête narratrice qu'il démontre à travers ces vers : « La mer qui remue un jour vide :

Entend-elle parfois leurs cris ? », p.39.

Ainsi, dans *QSSM*, nous constatons qu'il y a des voix à l'intérieur des voix, où la mer s'avère être un miroir qui reflète ces multiples voix : celle de la mer, de la femme, de la mère patrie, du père et de l'auteur qui affirme :

« Toutes parlent de la mer. La mer qui, avec sa clémence, demeure seule capable de nous faire voir clair dans nos propres sentiments. Sans lever les yeux sur ce qui se passe en dehors, j'écoute le chuchotement de plus en plus rapproché, haletant, de ses vagues. Entre ce passé et ma vie actuelle, j'avais la certitude que plus un lien ne subsistait, que tous les fils étaient rompus, et je n'éprouvais aucun désir de voir ressusciter ce qui avait sombré dans l'oubli ». p.52.

Dib veut que ce chant²⁴³ de la mer soit entendu et perçu dans la violence infernale de l'Algérie en état de guerre. Il s'interpelle en se demandant si la voix ou le bercement du silence de la mer peuvent pénétrer dans la fournaise afin que la mémoire soit ressuscitée en mots de paix contrairement aux corps mutilés de ceux qui ont échoué au combat. Nous remarquons que la mer pénètre de toute sa vitalité à l'intérieur des personnages parmi lesquels, le narrateur qui « paraissait sur le point d'acquiescer un sens nouveau, sentait battre en lui un ressac ininterrompu », p.94. Les transformations qu'accomplit la mer sont toujours suivies d'iriaces, p.96. et spyrovirs, p.100, oiseaux guerriers qui se croisent et s'entrecroisent, qui ricanent sur les murs des villes en faisant retentir leur sarcasme.p.14. D'ailleurs, Jacqueline Arnaud²⁴⁴a fait une étude détaillée autour du lexique utilisé par M.Dib tels que spyrovirs qui veut dire spirale et virer mais qui, selon J.Arnaud suggère « le mot latin vir : mélange d'homme et de machine qui trace des virages comme les jeeps et les voitures de police »²⁴⁵. Quant à M.Dib, voilà ce qu'il fait dire à son narrateur :

« Et je constatai que ce que j'avais pris pour des rafales de feu étaient en réalité des spyrovirs. Il en passait partout dans l'air, ils se suivaient sans arrêt, filaient tels des météores, freinaient brutalement pour redémarrer aussitôt. En hurlant en même temps. », p.100.

Quant aux iriaces et toujours selon J.Arnaud constate que le mot est formé « du latin ira (colère) et du suffixe ace qu'on trouve par exemple dans rapaces suggère une espèce cruelle et acharnée. »²⁴⁶ Selon elle, ces oiseaux ont une symbolique particulière pour M.Dib : « Les iriaces sont toutes les formes, quelle qu'elles soient, de rapaces

²⁴³M.F Castarède, « *La voix et ses sortilèges* ». Les Belles lettres. Confluents psychanalytiques, 1987. Selon elle, « Chanter le chant » signifie : être présent dans le monde, exister. Et « dans la mesure où le langage révèle l'être, le chant porte à son apogée le dire poétique du monde. Chanter est donc une manière de dire le monde et de se dire en particulier.

²⁴⁴Jacqueline Arnaud, « *La littérature maghrébine de langue française* », Origine et perspectives, Edition Pubisud, Paris, 1986.

²⁴⁵Ibid, p.199.

²⁴⁶Ibid, p.199.

affairistes spéculant sur les richesses du pays et soldats de tous poil. »²⁴⁷ Voilà ce que fait dire M.Dib à son narrateur :

« Pour chasser l'angoisse de ces journées, j'essaye de jeter les bases d'une nouvelle sorte de science que j'appellerais la théorie du comportement des iriaces. Je note la direction, le nombre, les heures de leurs sorties et de leurs retraite ; j'évalue l'ampleur et la durée, ainsi que la hauteur de leur vols ; je relève les temps où ils gardent le silence et ceux où ils vocifèrent. », p.133.

L'on remarque que l'art de Dib consiste à faire dialoguer les différentes voix de la nature et des éléments :

« Depuis ce retour au langage des pierres, un approfondissement s'est accompli aussi : le battement résonne à présent sous nos pas. Toutefois n'allons pas le confondre avec le piétinement de la taupe, ce qui m'est arrivé tantôt après la secousse ». p.110.

Cette secousse de la mer qui imprime sur le basalte du monde inférieur sa rumeur représentant « le sens de ces bruits, et leur véritable cause ».p.111. La mer, comme nous pouvons le constater, attire le narrateur et les personnages vers une paix souhaitée. Une paix aux signes mystérieux, et que la mer retire parfois dans l'étonnement de tous. Dib compare Nafissa à une immense épopée comme l'affirme le narrateur :

« La sérénité que je révèle chez Nafissa n'est probablement due qu'à cette prescience. Une immense épopée est en train de naître en elle et de me prendre au dépourvu ».p.117.

Nafissa est la véritable héroïne qui s'engage activement dans la révolution. Cette héroïne est toujours confondue avec la mer partie à la conquête de son territoire puisqu' « elle absorbait, de proche en proche, la création entière ».p.120. D'ailleurs, Dib présente à son lecteur l'étymologie du nom « Nafissa » :

²⁴⁷Op, cité.

« Ce nom Nafissa, qui a pour sens tant le lieu d'habitation que l'âme qui y trouve abri et son activité, désigne aussi notre lignée et l'enseignement qui nous est légué ; et nous n'appelons pas nos femmes autrement », p.128.

Pour M.Dib, Nafissa est comme Aïni, l'héroïne de la première trilogie « l'Algérie », elle renvoie justement à la mère patrie l'Algérie. Et la mer n'est qu'une mer intérieure qui représente le peuple algérien. En vue de faire impression sur le lecteur, M.Dib crée un effet de réel en considérant que la logique qui régit l'agencement et la succession des éléments de la diégèse est calquée, selon T.Todorov, sur une logique externe, « réelle »²⁴⁸ ou du moins référentielle, celle des événements de l'histoire racontée, alors que la logique spatiale est interne au sens où la succession des éléments obéit à une motivation interne comme l'agencement des idées dans l'esprit, la mémoire ou le récit du narrateur ou encore l'agencement des paragraphes, des phrases et des mots sur la page. D'ailleurs, T.Todorov souligne que :

« Toute œuvre, tout roman raconte, à travers la trame événementielle, l'histoire de sa propre création, sa propre histoire. [...] Ainsi apparaît la vanité des recherches du sens dernier de tel roman, de tel drame ; le sens de l'œuvre consiste à se dire, à nous parler de sa propre existence. Ainsi le roman tend à nous amener à lui-même ; et nous pouvons dire qu'il commence en fait là où il se termine ; car l'existence même du roman est le dernier chaînon de son intrigue, et là où finit l'histoire racontée, l'histoire de la vie, là exactement commence l'histoire racontante, l'histoire littéraire. »²⁴⁹

Enfin, nous pouvons dire que *QSSM* demeure une œuvre qui a connu une grande réussite, et une grande célébrité puisque, justement, M.Dib n'a écrit la postface qu'après avoir vu cette réussite.

²⁴⁸Tzvetan Todorov, « *Poétique* », in *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, 1968.

²⁴⁹ Tzvetan Todorov, « *Littérature et signification* », Paris, Librairie Larousse, 1967.p.49.

Chapitre II : L'imaginaire de la mer dans les trois cultures :

II-1-L'imaginaire de la mer dans « *Les Travailleurs de la mer* » :

Au XIX^{ème} siècle, selon les auteurs de « Histoire de la littérature française au XIX^{ème} siècle »²⁵⁰, le domaine des études littéraires s'accroît démesurément. En effet, d'une part, émerge le continent immense des sciences humaines et sociales et d'autre part, les progrès de la médecine et des sciences naturelles et physiques engendrent de nouveaux savoirs qui trouvent à se réfléchir dans les textes et modifient les pratiques d'écriture. Cette Histoire a l'ambition de renouveler le regard que nous portons sur la production littéraire de ce siècle. Comment rendre sensible le lien qui unit le temps de l'Histoire et celui des imaginaires.

La mer dans *LTDM* demeure pour ainsi dire, un objet qui permet la transcendance d'où, non seulement sa polysémie mais également son ambivalence. D'une part, l'imaginaire de la mer permet de percevoir le monde en images mais qui d'autre part lui donnent, selon Gilbert Durand « un sens essentiel et spontané »²⁵¹. Le monde de V.Hugo est un monde d'images façonné dans son rapport aux éléments de la transcendance de *LTDM*.

Nous pouvons dire que Victor Hugo a découvert la mer en août 1834, lors d'un voyage au Morbihan avec Juliette Drouet. Ce qui le frappe alors, c'est l'immensité, l'harmonie de la terre et de l'océan où la proue comme la charrue trace un sillon, où le ciel prolonge les flots : « L'océan qui s'ajoute à la plaine où nous sommes ; Ce golfe, fait par Dieu, puis refait par les hommes. Ici cette charrue, et là-bas cette proue, traçant en même temps chacune leur sillon ».²⁵² Victor Hugo avait une formule pertinente pour résumer les îles Anglo-Normandes qu'il intitule dans le IX^{ème} chapitre « Jersey. Aurigny. Serk » et dont il dit : « Les îles de la Manche sont des morceaux de France tombés dans la mer et ramassés par l'Angleterre. », p42.

²⁵⁰Vaillant Alain, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner, « *Histoire de la littérature française du XIX^{ème} siècle* », deuxième édition actualisée, collection dirigée par Jean Rohou, Professeur honoraire à l'université de Rennes2, Presse Universitaire de Rennes, 2006.

²⁵¹ Gilbert Durand, « *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire* », Paris, Dunod, 1992, p. 26.

²⁵²Voir « *Au bord de la mer* », Les chants du crépuscule. 1836.

Après vingt ans passés à Jersey et Guernesey, il parlait en connaissance de cause, puisque dans le XIX^{ème} chapitre intitulé justement : « Asile », il dit :

« Ces îles, autrefois redoutables, se sont adoucies. Elles étaient écueils, elles sont refuges. Ces lieux de détresse sont devenus des points de sauvetage. [...] Ces îles ont été des lieux d'abri de la destinée ; toutes les formes de la fatalité les ont traversées, depuis Charles II sortant de Cromwell jusqu'au duc de Berry allant à Louvel. Il y a deux mille ans, César, promis à Brutus, y était venu. A dater du dix-septième siècle, ces îles ont été fraternelles au monde entier ; l'hospitalité est leur gloire. Elles ont l'impartialité de l'asile. », pp.72, 73.

D'ailleurs, on y trouve, en filigrane, une référence à son exil :

« Tous les naufragés y viennent, celui-ci des tempêtes, celui-là des révolutions. Ces hommes, le marin et le proscrit, mouillés d'écumes diverses, se sèchent ensemble à ce tiède soleil. », p.72.

Par temps calme comme par temps impétueux, la mer recèle des mouvements profonds ou superficiels qui menacent l'homme : « La mer édifie et démolit ; et l'homme aide la mer, non à bâtir, mais à détruire²⁵³ ». En effet la mer n'est pas une étendue inerte, elle possède une vitalité qui en fait un péril pour l'homme ; les illusions de douceur qu'elle peut souvent donner, cachent une dangerosité et des écueils :

« D'ordinaire la mer cache ses coups. Elle reste volontiers obscure. Cette ombre incommensurable garde tout pour elle. Il est très rare que le mystère renonce au secret. Certes, il y a du monstre dans la catastrophe, mais en quantité inconnue. La mer est patente et secrète ; elle se dérobe, elle ne tient pas à divulguer ses actions. Elle fait un naufrage, et le recouvre ; l'engloutissement est sa pudeur La vague est hypocrite ; elle tue, vole, recèle, ignore et sourit. Elle rugit, puis moutonne ».p.305.

Le fond marin est peuplé de faune et de flore qui constituent une menace pour l'homme ; le naufragé qui s'engloutit en rappelle la dangerosité. Par ailleurs, un rocher qui s'appelle curieusement l'Homme semble définir le refuge ultime

²⁵³« LTDM », L'Archipel de la Manche. XXII^{ème} chapitre intitulé : Homo edax, p.79.

d'individus au ban de la société ; ce point de chute involontaire où conduisent les tempêtes marines constitue le lieu d'une mort assurée, inévitable. Le nom de cet espace renvoie à une histoire précise que V.Hugo explique :

*« Un des plus étranges rochers du groupe Douvres s'appelle l'Homme. Celui-là subsiste encore aujourd'hui. Au siècle dernier, des pêcheurs fourvoyés sur ces brisants, trouvèrent au haut de ce rocher un cadavre. A côté de ce cadavre, il y avait quantité de coquillages vidés. Un homme avait naufragé à ce roc, s'y était réfugié, y avait vécu quelque temps de coquillages et y était mort. De là ce nom, l'Homme. ».*p.245.

Le rocher l'Homme, aux allures de refuge pour naufragés, est en réalité un cimetière pour mourir dans une totale solitude, dans l'indifférence absolue. Cet endroit de mort manifeste le tragique de l'isolement dans une immensité infinie. Après avoir signalé le cadavre d'un naufragé qui a tenté de survivre en se nourrissant de coquillages, l'auteur y conduit Clubin qui croit avoir trouvé le paradis pour une cachette :

*« Clubin frissonna. Il s'était mis dans la gueule de l'ombre. Pas d'autre refuge que le rocher l'Homme. Il était probable que la tempête surviendrait dans la nuit, et que la chaloupe de la Durande, surchargée, chavirerait. Aucun avis de naufrage n'arriverait à terre. On ne saurait même pas que Clubin avait été laissé sur l'écueil Douvres. Pas d'autre perspective que la mort de froid et de faim. [...] Tout ce qu'il avait échafaudé aboutissait à cette embûche. Il était l'architecte laborieux de sa catastrophe. Nulle ressource. Nul salut possible. Le triomphe se faisait précipice. Au lieu de la délivrance, la capture. Au lieu du long avenir prospère, l'agonie. En un clin d'œil, le temps qu'un éclair passe, toute sa construction avait croulé. Le paradis rêvé par ce démon avait repris sa vraie figure, le sépulcre ».*p.278.

Ces deux rochers représentent l'avant-garde d'un ensemble rocheux appelé Aurigny et qui comprend une vingtaine d'autres écueils embusqués et bien plus dangereux. L'étendue marine n'est pas un espace inoffensif pour l'homme, elle contient une dangerosité importante. Hugo en fait souvent l'image d'un espace social qui submerge l'homme, le dénature le rend invisible et inaudible. La mer, c'est l'immense misère. La destinée possède ses acharnements et la mer représente dans le roman hugolien un

espace chaotique, dans lequel les personnages sont « corps à corps avec l'écueil »²⁵⁴. D'ailleurs, V.Hugo consacre toute une partie à « l'écueil » et où la mer est une étendue « cannibale », impitoyable :

« Un écueil voisin de la côte est quelquefois visité par les hommes ; un écueil en pleine mer, jamais. Qu'irait-on y chercher ? Ce n'est pas une île. Point de ravitaillement à espérer, ni arbres à fruits, ni pâturages, ni bestiaux, ni sources d'eau potable. C'est une nudité dans une solitude. C'est une roche, avec des escarpements hors de l'eau et des pointes sous l'eau. Rien à trouver là, que le naufrage. Ces espèces d'écueils, que la vieille langue marine appelle les Isolés sont, [...] des lieux étranges. La mer y est seule. Elle fait ce qu'elle veut. Nulle apparition terrestre ne l'inquiète. L'homme épouvante la mer ; elle se défie de lui ; elle lui cache ce qu'elle est et ce qu'elle fait. Dans l'écueil, elle est rassurée ; l'homme n'y viendra pas ». p.342.

Hugo interprète la mer comme un vaste réceptacle d'obstacles qui confronte l'homme à la mort. Dans cette étendue un péril remplace toujours un autre, preuve de l'imminence d'une issue fatale. Cet enfermement semble aux yeux de Hugo une prison dont on ne sort presque jamais vainqueur. Toutefois, la mer ne semble pas la seule figure qui tient l'homme captif, le pénitencier et le corps de l'homme lui-même peuvent aussi constituer un frein à sa liberté : « L'eau est souple parce qu'elle est incompressible. Elle glisse sous l'effort. Chargée d'un côté, elle s'échappe de l'autre. C'est ainsi que l'eau se fait l'onde. La vague est sa liberté ».p.400.

En effet, dans le dernier chapitre de *LTDM*, intitulé judicieusement « La grande tombe », l'océan auquel Gilliatt avait résisté lors du sauvetage de la Durande, retrouve sa suprématie et engloutit le héros déçu. Il ne peut survivre au départ de Déruchette et se laisse mourir dans l'océan, il n'a pas supporté de revenir sur la terre ferme après le sauvetage de l'épave de la Durande. Gilliatt s'assied sur la Chaise Gild-Holm-Ur, qui signifie « qui dort meurt » pour se laisser submerger par la montée de l'eau tout en regardant partir Déruchette et son fiancé :

« Le Cachemere, devenu imperceptible, était maintenant une tache mêlée à la brume. Il fallait pour le distinguer savoir où il était. Peu à peu, cette tache, qui n'était plus une

²⁵⁴Voir « *LTDM* », la deuxième partie, Livre premier intitulé : l'écueil.p.303-354.

*forme, pâlit. Puis elle s'amointrit. Puis elle se dissipa. A l'instant où le navire s'effaça à l'horizon, la tête disparut sous l'eau. Il n'y eut plus rien que la mer ».*pp.529-530.

Gilliatt disparaît en même temps que ce qui le rattachait au monde extérieur, à l'existence. En outre, l'exil paraît un thème central dans l'œuvre de l'écrivain ; dans Actes et Paroles (Pendant l'exil), il donne sa définition de l'exilé, « un homme qui se sent devenir de plus en plus ombre »²⁵⁵. Hugo rapporte les difficultés de la condition d'exilé dans *LTDM* :

« S'expatrier était la ressource. Mais rien n'est moins simple que de fuir ; ce monosyllabe contient des abîmes. Tout fait obstacle à qui s'esquive. Se dérober implique se déguiser ».p.188.

En décembre 1851, Hugo s'enfuit sous un nom d'emprunt avec l'aide de sa maîtresse Juliette Drouet, mais il ne reste pas longtemps à Bruxelles où les autorités belges voulant garder de bons rapports avec le régime français lui demandent de quitter le pays. L'arrivée d'Hugo à Jersey ne lui est pas d'un grand secours, car ces activités politiques deviennent très rapidement un obstacle et il finit son exil à Guernesey. L'exil ouvre chez l'auteur la fêlure du déracinement :

« Oh ! Une plainte, un mot contre toi, France ! Non, non ! On n'a jamais plus de patrie dans le cœur que lorsqu'on est saisi par l'exil »²⁵⁶.

Hugo affirme que s'il restait qu'un, il serait celui-là, convaincu que : « L'exil, c'est la nudité du droit. Rien de plus terrible. Pour qui ? Pour celui qui subit l'exil ? Non, pour celui qui l'inflige. Le supplice se retourne et mord le bourreau »²⁵⁷. Hugo transfère son combat politique dans la réalité de l'exil et subit les souffrances sans jamais se renier, comme il l'explique dans le XX^{ème} chapitre : « Le libretto du martyr peut être plat, qu'importe si le martyr est magnanime ! »p.76. Le poète vit l'exil comme un sacrifice de soi pour servir une cause noble, il s'agit en l'occurrence du combat pour la démocratie c'est-à-dire la garantie de la liberté et des droits humains. Il n'exclut pas le pire dans cette lutte contre les ennemis de la liberté.

²⁵⁵Actes et paroles III in Œuvres complètes, Paris, Robert Laffont, 1985, p.398.

²⁵⁶Victor Hugo, « *Napoléon-Le-Petit* », Œuvres complètes, Histoire, Paris, Robert Laffont, 1987, p.151.

²⁵⁷Actes et paroles III, Œuvres complètes, Politique, Op, cité, p.398.

II-2-L'imaginaire de la mer dans « *Le vieil homme et la mer* »

Dans *LVHM*, nous remarquons une forte présence de l'eau (la mer) et du poisson. La mer devient un élément indissociable du cheminement du vieil homme Santiago. En effet, la mer fascine Santiago et le mène vers un destin inéluctable. Quant au poisson, nous le relierons au quatrième âge. Nous lui conférerons alors le rôle d'initiateur, c'est-à-dire celui qui dirige les rites d'initiation et permet au sujet d'accomplir le passage d'un ordre ancien à un ordre nouveau, de réintégrer le paradis perdu. En fait Hemingway procède, en quelque sorte, à cette démythification, comme est le cas chez les auteurs américains tels que John Steinbeck, pour qui (L'Est²⁵⁸, ce lieu de prédilection où tous les espoirs avaient été crus possibles, se voyait enfin démythifié). Alors que Santiago est entraîné vers l'Est par l'espadon, le voyage est interrompu par la mort du poisson et le pêcheur retourne vers son île où il s'endort en rêvant de lions.

Le paradis, tout en étant encore situé à l'Est, n'est donc plus représenté par l'Amérique, mais par un autre continent, l'Afrique. C'est en cette partie du monde où le primitivisme est encore intact, du moins dans l'esprit de Santiago, que l'homme peut se donner à nouveau l'illusion d'une terre promise. D'ailleurs, Santiago doit assumer la vie de marin-pêcheur dès son enfance, alors qu'il parcourt les côtes d'Afrique. De cette vie qui offre beaucoup de joies, mais où l'homme rencontre également beaucoup de difficultés, le vieil homme ne garde que le souvenir (en rêve) des lions qu'il pouvait apercevoir le soir sur les plages, comme le confirme ce passage :

*« Bientôt endormi, il rêva de l'Afrique de sa jeunesse, des longues plages dorées, des plages éclatantes, si éclatantes qu'elles font mal aux yeux, des capes altiers, des grandes montagnes brunes. Toutes ses nuits, il les passait sur cette côte africaine ; le mugissement des vagues emplissait ses rêves. [...] Il ne rêvait que de paysages et de lions au bord de la mer. Les lions jouaient comme des chats dans le crépuscule ».*p.27-28.

Ce passage montre à tel point le vieux Santiago regrette cette époque où il était jeune et pêcheur de grande renommée. Il connaissait la gloire et l'amour. Si, pendant son enfance, Santiago a pu percevoir quelques aspects de la réalité, il se voit véritablement

²⁵⁸John Steinbeck, « *A l'Est d'Eden* », Editions Mondiales, 1954.

confronté à celle-ci lorsqu'il pénètre le troisième âge. Il s'agit maintenant pour lui de devenir «l'homme» et de s'affirmer dans la société. Tout au long du récit, nous remarquons que Santiago est fasciné par la mer. C'est pourquoi nous pouvons relever ce que G.Bachelard nomme « l'appel des eaux » puisque le vieux Santiago semble soumis à un « type de destin », un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être »²⁵⁹. La sensibilité de Santiago contraste avec la violence qui le pousse à tuer « ses frères » pour survivre. Pour cela le double caractère du pêcheur se retrouve dans la nature même de la mer que l'on nomme « la mar » ou « el mar », selon qu'elle est douce comme une femme ou qu'elle est considérée comme une menace pour l'homme. Mais l'eau est non seulement une image, c'est elle qui conduit les êtres vers leur destin. Elle devient un élément bienfaiteur pour Santiago qui, grâce à son calme, s'avance rapidement vers son but. Elle l'aide également à guérir ses blessures, à le tenir éveillé et elle lui procure sa nourriture.

Si la mer redonne ainsi à Santiago l'espoir de retrouver le bonheur, elle le fait que pour mieux le conduire à la mort car comme le confirme G.Bachelard :

«L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il se meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule. [...] L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale »²⁶⁰.

C'est alors que l'eau, comme nous l'avons vu, est une image ambivalente, celle d'un début merveilleux et d'une fin tragique. Elle condamne les hommes à la mort, mais elle les mène doucement et leur donne même l'illusion du bonheur retrouvé en faisant apparaître l'espadon. Santiago pêche son poisson alors qu'il est au milieu du Gulf Stream, en ce lieu bien défini où les eaux sont noires et profondes et que les pêcheurs nomment le « Grand Puits » :

« Le vieux savait qu'il irait très loin, il laissait derrière lui le parfum de la terre ; chaque coup de rame l'enfonçait dans l'odeur matinale et pure de l'océan. Dans l'eau, il voyait des algues phosphorescentes du Gulf Stream : il passait au-dessus de cette région marine que les pêcheurs appellent le Grand Puits, où le poisson pullule ». p. 31.

²⁵⁹Gaston Bachelard, « L'eau et les rêves », p.8.

²⁶⁰Ibid, p.9.

Santiago paraît connaître parfaitement les lieux de pêche puisqu'il arrive à repérer l'endroit où se trouve l'espadon grâce à un oiseau qui plonge, s'envole et revient en ce lieu précis. L'oiseau se présente alors comme un signe. C'est par son intervention que Santiago pourra s'élever davantage et pénétrer ou entrevoir un au-delà. D'ailleurs, n'est-il pas une image de vol et d'ascension, selon Bachelard?

Tout au long du récit *LVHM*, on assiste à un véritable combat entre Santiago et le poisson. La mort de l'espadon s'avère alors une étape nécessaire dans la conversion du vieil homme à la douceur. L'arrivée des requins semble marquer le véritable point tournant dans l'attitude du vieil homme. Santiago, en déployant toute son énergie à combattre ces bêtes féroces, ne paraît pas être mû par la seule nécessité de défendre un trophée, mais plutôt par le désir de ne pas mettre fin à tout ce qui s'est passé entre lui et le poisson. Il apparaît comme celui qui veut sauvegarder des valeurs autres que matérielles, et qui ne permet pas que l'on tue une deuxième fois cet être extraordinaire. Plus tard, alors qu'il ne restera rien d'autre de l'espadon que son squelette et l'épée qu'il avait sur le museau, Santiago, pensant à ce qui se serait passé s'il avait pu se servir de cette arme pour tuer les requins, lui dira:

« Ah ! Si j'avais pu ! Si je l'avais fixé à un manche de rame, quelle arme que ça m'aurait fait ! On se serait battu tous les deux contre ces saletés. Et maintenant qu'est-ce que tu vas faire si ils s'amènent dans le noir, hein ?

Qu'est-ce que tu peux bien faire ?

-Les chasser, dit-il. Je me battraï contre eux jusqu'à la mort ».p.136.

C'est donc l'espoir de Santiago qui le pousse à rêver de s'associer à ce poisson qu'il venait de pêcher afin de combattre la méchanceté et la violence. Et c'est aussi celui qui l'aide à reconquérir la douceur qui l'animait, alors qu'il contemplait les lions sur les plages, et qui est prêt à mourir.

Il nous apparaît donc possible, qu'après ce combat avec les requins, l'espadon devient véritablement un guide et un compagnon pour Santiago:

« On navigue pas mal. Avec sa gueule coincée et sa queue bien droite, nous deux le poisson on navigue en frères ».p.116.

Et c'est ainsi que le vieux Santiago entreprend le dernier voyage. Avec à ses côtés, l'espadon, il rentre au port, il gravite la pente qui le mène à sa cabane et, comme un «crucifié», il s'endort :

« A plat ventre sur les vieux journaux, les bras en croix, les paumes tournées vers le ciel». p.143. La mer, enfin, est le lieu du lien. Lien entre le vieil homme et l'espadon, entre le pêcheur et la vie, lien entre le retour et le départ, l'eau est un lieu de séjour transitoire entre la vie et la mort. A peine un purgatoire, car l'on imagine mal cet homme à l'âme sublime avoir commis aucun péché, la mer fait surgir en lui des sentiments d'amour profond, de respect pour la vie, mais aussi de manque et de lassitude.

II-3-L'imaginaire de la mer dans « *Qui se souvient de la mer* » :

Dès le début du roman *QSSM*, nous savons que M.Dib situe l'action dans l'ouest algérien puisqu'il cite les villes suivantes telles que : Remchi, p.13, Lala Setti à (Tlemcen), Ouahrane en français (Oran),p.14. et Moghnia, p14. D'emblée cependant, la mer se voit dominer le paysage de M.Dib qui fait dire à son narrateur : « Des parfums sombres d'équinoxe tournent, rôdent sous les aisselles de la mer ».p.17. Et deux pages ensuite, il dit : « La mer embrassait ainsi les pieds de l'homme jadis, se souvenant encore du temps où elle le portait ».p.19. De temps en temps, elle pénètre dans les rues de la ville et coule jusque dans les habitations. Ceci dit, la mer demeure le long de la narration et ne cessera d'influencer le narrateur qui dira :

« Une sensation de chavirement me prit alors, le sol se déroba sous moi, je fus balancé comme dans un esquif. Je savais que la mer s'était glissée jusque dans notre grotte ».p.163.

Dans son ouvrage consacré à Mohammed Dib²⁶¹, Jean Déjeux y voit une image hautement symbolique : « Il s'agit d'abord de l'inconscient collectif algérien, de l'énergie cachée depuis le début de la nuit coloniale »²⁶². En effet, on assiste à la submersion de la ville par la mer puisqu'à travers l'intercession de son épouse Nafissa et de son ami El Hadj, le narrateur accède finalement au monde du sous-sol. Il assiste à la dévastation de la ville et son recouvrement par la mer :

« Explosant l'une après l'autre, les nouvelles constructions sautèrent jusqu'à la dernière, et aussitôt après les murs se disloquèrent, tombèrent : la ville était morte, les habitants restant dressés au milieu des ruines tels des arbres desséchés, dans l'attitude où le cataclysme les avait surpris, jusqu'à l'arrivée de la mer dont le tumulte s'entendait depuis longtemps, qui les couvrit rapidement du bercement inépuisable de ses vagues ».p.187.

²⁶¹Jean Déjeux, « *Mohammed Dib écrivain algérien* », Québec, Edition Naaman, 1977.

²⁶²Ibid, p.19.

L'on remarque que la mer devient un élément salutaire. Dans ce monde à feu et à sang, elle apaise et calme les âmes meurtries. Pourtant, sa force présente de tout temps a été oubliée par les habitants de la ville : « On oublie souvent que la mer, avant tout, n'a pas d'âge ; sa force réside en cela ».p.22. Le magnétisme de la mer s'est révélé une fois les habitants se trouvent dans la détresse totale. Cette action extraordinaire de la mer gouvernée par des forces occultes envoyait pourtant des signaux énigmatiques demeurés indéchiffrables aux habitants jusqu'au cataclysme qui a touché leur ville :

« La mer éclairée, resplendissante, endormie mais modulant une seule note, en quoi je reconnais l'appel. Je la contemple, oscillant dans son sommeil. Elle avait disparu depuis un si long temps que chacun a égaré au fond de soi l'image d'elle que je vois s'offrir à mes yeux. Tandis que son miroitement grandit, je me laisse submerger par la voix que j'avais presque oubliée ».p.160.

En définitive, l'on découvre que la mer dans *QSSM*, permet à M.Dib d'y trouver la création, l'invention et l'imagination. Elle demeure une forme de résilience puisqu'elle constitue cette forme cachée en chaque homme meurtri. D'ailleurs, comme nous allons le voir dans le chapitre qui suit, ce sentiment de sérénité et de protection renforce le rôle déterminant de la mer / mère sur la conscience des hommes. Ainsi, Nafissa représente cette mer / mère dans la mesure où elle insuffle aux hommes ces énergies oubliées mais nécessaires à leur redressement. Elle soigne leur plaie de cette blessure coloniale subie, depuis trop longtemps. *QSSM* fait table rase à la fois de la civilisation des autres et de la nature piégée du patriotisme local. Il faut bien respecter la postface dans laquelle M.Dib explique à son lecteur qu'il a voulu suivre l'exemple de P. Picasso en renouvelant son écriture face aux horreurs d'une guerre qu'il était impossible d'évoquer à l'aide des techniques traditionnelles. Quant à la mer, elle ne représente qu'un simple souvenir et en même temps qu'un espoir lointain, alors que la cité avec, ses présences monstrueuses empruntées à la mythologie gréco-romaine, est en proie à des bouleversements chaotiques qui ne relèvent ni de la civilisation ni de la nature. La mer est bien là pour offrir un refuge aux protagonistes. C'est vers les entrailles de la terre que l'héroïne Nafissa conduit le narrateur pour préparer, au plus

profond de l'univers matériel, le retour d'une communauté humaine dans son histoire provisoirement interrompue.

Chapitre III : Homophonie mer / mère dans les trois romans :

III-1-Homophonie mer / mère dans « *Les Travailleurs de la mer* » :

Dans le Vème chapitre intitulé « L'eau maternelle et l'eau féminine²⁶³ », nous y trouvons une étude psychanalytique de Mme Bonaparte intitulée : le cycle de la mère-paysage. Dans cette étude, elle nous explique que :

*« [...] Toutes les formes d'amour reçoivent une composante de l'amour pour une mère. La nature est pour l'homme grandi, une mère immensément élargie, éternelle et projetée dans l'infini. Sentimentalement, la nature est une projection de la mère. La mer est pour tous les hommes, l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels ».*²⁶⁴

En effet, chez V. Hugo, dans *LTDM*, la mer occupe une place privilégiée. C'est un espace gothique par excellence puisqu'elle est à la fois lieu de passage et lieu de l'entre-deux²⁶⁵ puissance capitale sujette à de multiples métamorphoses (topos gothique et fantastique), la mer est un acteur principal. C'est une mer énigmatique dont les dimensions défient l'entendement humain. Elle est redoutable en raison de l'agitation et l'indécision de ses flots tumultueux. La tempête en mer et le naufrage peuvent être considérés comme des paradigmes d'une structure de base où l'homme est assailli par des forces extérieures. Le naufrage est un moment de crise où les passagers du vaisseau secoués par les forces naturelles prennent cruellement conscience de l'impuissance et de l'isolement de la condition humaine. La mer donc est plus qu'un décor, elle alimente l'écriture de Victor Hugo puisqu'elle est un lieu initiatique et sacrificiel, support idéal pour ses fantasmes : « Regarder la mer, c'est, comme quelques fois regarder une femme », p.122. La mer est un paradoxe, à la fois origine de la vie et principe de mort. La notion de mer/mère est inséparable de celle de

²⁶³ Gaston Bachelard, « L'eau et les rêves », p.155.

²⁶⁴ Ibid, p.156.

²⁶⁵ « La surface de la mer, limite équivoque, à la fois transparente et réfléchissante, pourrait être quelque chose comme l'un des rideaux de cette scène ». Gérard Genette, « *Figure I* », Paris, Editions du Seuil, 1966.p.18.

mer/mort. Cependant, au bord de la mer, l'animalité tapie au fond de chaque être se réveille avec une férocité particulière. Le retour à l'animalité se traduit par le personnage du naufrageur qui hante la littérature. L'élément sécurisant, qui berce et qui apaise, offre aussi un autre visage de cruauté et de bestialité, comme l'exprime puissamment Victor Hugo :

*« Pas de bête comme la mer pour dépecer une proie. L'eau est pleine de griffes. Le vent mord, le flot dévore ; la vague est une mâchoire. C'est à la fois de l'arrachement et de l'écrasement. L'océan a le même coup de patte que le lion ».*p.310.

Bien que le sens de *LTDM* ait été indiqué par Victor Hugo lui-même à vouloir glorifier le travail, il n'empêche qu'il y rend un grand hommage à la femme comme il l'explique :

*« J'ai voulu glorifier le travail, la volonté, le dévouement, tout ce qui fait l'homme grand. J'ai voulu montrer que le plus implacable des abîmes, c'est le cœur, et que ce qui échappe à la mer n'échappe pas à la femme. J'ai voulu indiquer que, lorsqu'il s'agit d'être aimé, Tout faire est vaincu par Ne rien faire, Gilliat par Ebenezer. J'ai voulu prouver que vouloir et comprendre suffisent, même à l'atome, pour triompher du plus formidable des despotes, l'infini. »*²⁶⁶

Fatalité et providence sont les deux faces de tout phénomène : le travail est un instrument de libération contre le despote infini qui aliène son sujet en lui imposant un masque qui lui interdit d'amour le soumettant ainsi au plus « implacable des abîmes », « le cœur ». En fait cet infini se résume à la dernière phrase « Il n'y eut plus rien que la mer », p.530, renvoie à cette immense mer qui vient d'engloutir Gilliat qui n'a pas réussi à gagner le cœur de Déruchette. La mer se voit donc devenir « l'élément fléau d'un côté, de l'autre bienfait »²⁶⁷. D'ailleurs, si nous rappelons le résumé de *LTDM*, il s'agit de Mess Lethierry, un vieux marin que l'âge et les infirmités condamnent à la vie patriarcale ; sous une rude écorce, il cache un excellent cœur ; s'il aime son bateau à vapeur, la Durande, il aime encore mieux sa nièce Déruchette. Mais, le véritable héros

²⁶⁶ Lettre de Victor Hugo à Pierre Véron. Voir Correspondances, Œuvres complètes 1866.

²⁶⁷ Voir la mer et le vent, Reliquat de « *LTDM* », p.556.

du roman, c'est le pêcheur Gilliat, pauvre homme de cœur qu'entoure, par suite de certaines circonstances, la malveillance universelle. C'est un être fruste aux allures farouches, rude d'aspect, candide comme un enfant.

Le jour de Noël²⁶⁸, Déruchette, par un caprice d'enfant, écrit sur la neige le nom de Gilliat qu'elle vient de rencontrer. Gilliat lit les lettres tracées par Déruchette et demeure pensif. L'espoir d'être aimé par l'espiègle jeune fille devient l'idée fixe du pêcheur. Si Mess Lethierry a la Durande, Gilliat a la Panse, bateau lourd, primitif, qu'il a gagné dans une joute. La Durande est le premier bateau à vapeur qui ait navigué dans ces parages ; sa machine a été faite avec un soin tout particulier, et il serait impossible de la refaire. Son bateau fait le service régulier de Guernesey à Saint-Malo, p.140, p.147, p.184, il lui donne gloire et richesse ; une catastrophe imprévue va détruire tout son bonheur. Confiant comme un enfant, il est trompé et volé par deux coquins vulgaires, qui parviennent en fin de compte à faire naufrager la Durande. La nouvelle du sinistre arrive à Mess Lethierry. C'est la ruine. La perte du bâtiment n'est rien ; celle de la machine est irréparable. Il est vrai qu'elle est intacte, scellée en quelque sorte entre deux rochers qui la maintiennent. Tenter de la dégager serait folie. « Où trouver un homme capable de l'essayer ? — S'il existait », dit un marin. Déruchette tourna la tête : « Je l'épouserai », dit-elle. Il y eut un silence. Un homme très pâle sortit du milieu des groupes et dit : « Vous l'épouseriez, miss Déruchette ? » C'était Gilliat. « [...] et tu n'auras pas d'autre mari, j'en redonne ma parole d'honneur au Bon Dieu ! », s'écria Mess Lethierry, p.497. Le lendemain, par une nuit brumeuse, Gilliat, sur ce mot de Déruchette, va aventurer sa vie, affronter la colère de l'Océan. Il se met à l'œuvre. Sans autre témoin que le ciel dans cette lutte engagée contre la nature entière, Gilliat reste maître du champ de bataille. Il va pouvoir ramener en triomphe la Durande, qu'il a arrachée à tous ses ennemis conjurés, lorsqu'un nouvel obstacle se présente et menace de lui enlever le fruit de son héroïsme. C'est le combat que Gilliat va soutenir contre une pieuvre gigantesque et qui a fait pour ainsi dire la popularité du roman. Le temps des épreuves est passé ; celui de la récompense est venu. La Panse,

²⁶⁸*La Christmas de 182., fut remarquable à Guernesey. Il neigea ce jour-là. Dans les îles de la Manche, un hiver où il gèle à glace est mémorable, et la neige fait événement. [...] Deux petits pieds s'y étaient imprimés, et à côté il lut ce mot tracé par elle (Déruchette) dans la neige : Giliatt.[...] Il resta longtemps immobile, regardant ce nom, ces petits pieds, cette neige, puis continua sa route, pensif. P.93.*

chargée de la machine de la Durande, est entrée dans le port de Saint-Sampson; les habitants, émerveillés, la contemplent. La reconnaissance de Mess Lethierry s'épanche en transports passionnés pour, Gilliat, son sauveur. Déruchette appartient à l'homme héroïque qui a ramené la joie et la prospérité sous le toit du vieux marin. Mais, à son grand étonnement, Gilliat refuse le prix pour lequel il a si vaillamment joué sa vie.p.491.

Que s'est-il donc passé ? Quelques heures auparavant, à la faveur des ombres de la nuit, il a surpris une conversation, qui lui révèle que Déruchette aime un jeune pasteur protestant, Ebénezer. Gilliat renonce à Déruchette avec une simplicité qui rend son sacrifice plus sublime, et facilite le mariage des deux amoureux de tout son pouvoir. Il va même jusqu'à remettre à Déruchette le trousseau de sa mère. Puis, calme et sombre, Gilliat gagne le rocher de Gild-HolmUr, où le caprice de la nature a creusé une espèce de fauteuil que, deux fois par jour, couvre et découvre la mer. Il court s'asseoir sur ce rocher, que la marée montante va couvrir, et il attend paisiblement la mort, pendant que le vaisseau qui emporte Déruchette et Ebénezer s'éloigne à l'horizon. Il suit des yeux la masse flottante, qui change de forme, pâlit, s'amointrit et disparaît enfin dans la brume. Et cependant le flot monte, monte toujours. « À l'instant où le navire s'effaça à l'horizon, la tête disparut sous l'eau ; il n'y eut plus rien que la mer ! », p.530. Tel est le double dénouement de l'idylle et du drame.

Qu'en est-il dans *LVHM* ?

III-2-Homophonie mer / mère dans « *Le vieil homme et la mer* »

Dans *LVHM*, le narrateur mentionne une seule fois la présence d'une femme, c'est uniquement lorsqu'il évoque la photographie de l'épouse du vieil homme que ce dernier garde et cache sous une chemise pour ne pas la voir constamment et ne pas souffrir conséquemment :

« [...] le Sacré-Cœur de Jésus et la Vierge de Cobre. C'étaient des souvenirs de sa femme. Le mur autrefois s'ornait d'une photographie en couleurs de l'épouse elle-même, mais le vieux, quand il la regardait, se sentait encore plus seul. Il l'avait rangée sur l'étagère du coin, sous sa chemise de rechange. », p.17.

Santiago garde la photographie de sa femme, même si cela peut provoquer d'amers souvenirs. La femme symbolise, ainsi, le bonheur et le malheur à la fois. L'absence de femmes dans cette œuvre, la mort de l'épouse de Santiago en l'occurrence, serait à l'origine de la tristesse de ce dernier. Cette relation à la femme reflèterait, en quelque sorte, l'impression qu'a Hemingway à propos de la femme en général. L'absence de l'amour maternel dans sa vie personnelle le marque à jamais. La mère d'Hemingway est présente et absente à la fois.

« De sa mère, Hemingway tenait ce qu'il y avait dans sa nature de vitalité, d'optimisme, de passion ; ce goût très prononcé pour l'art — sa mère était une musicienne remarquable, qui à l'âge de 52 ans se mit à la peinture — et ce goût pour l'action et pour l'aventure, qui devait chez son fils se développer si prodigieusement. Energie, nostalgie de toutes les errances, turbulente vitalité et individualisme incoercible—/ ce sont les termes employés par l'un de ses biographes — il y avait là de quoi faire une personnalité rude, ferme, solide, bien équilibrée, mais aussi juste l'inverse : un être hagard, déchiré, en proie à des postulations si contradictoires qu'elles en viendraient un jour à l'annihiler complètement. »²⁶⁹

En effet, *LVHM* met en quelque sorte, sur le compte de cette épouse décédée, la cause de solitude et une grande partie des souffrances de Santiago. Cela est très significatif :

²⁶⁹P.L Borel, « *Hommage à un grand écrivain, la passion d'Hemingway* », dans *Journal de Neuchâtel*, mercredi 5 juillet 1961.

aucun bon souvenir de cette période avec sa femme n'est présent pour aider Santiago à vivre heureux, ce qui continue à poursuivre ce vieil homme, c'est ce qui le fait souffrir. Ainsi, la figure de la femme ne dépasse pas l'aspect maternel dans la pensée d'un enfant puisqu'elle :

« est celle qui donne et qui prive, qui fait vivre et qui fait mourir. L'homme est, effectivement à la merci de celle-ci : il est dépendant de son amour au point de finir par la haïr si elle n'est pas à la hauteur de son attente et si elle ne comble pas son besoin d'amour maternel. »²⁷⁰

Cela se vérifie à la description du personnage féminin. L'on sent que le vieux Santiago dissimule un sentiment de haine envers la femme puisqu'il ne cesse de traiter la mer telle une folle ou une mégère :

« Il appelait l'océan « la mar », qui est le nom que les gens lui donnent en espagnol quand ils l'aiment. On le couvre aussi d'injures parfois, mais cela est toujours mis au féminin, comme s'il s'agissait d'une femme. Quelques pêcheurs, [...] parlent de l'océan en disant el mar, qui est masculin. Ils en font un adversaire, un lieu, même un ennemi. Mais pour le vieux, l'océan c'était toujours la mar, quelque chose qui dispense ou refuse de grandes faveurs ; et si la mar se conduit comme une folle, ou comme une mégère, c'est parce qu'elle ne peut pas faire autrement : la lune la tourneboule comme une femme. », pps.32-33.

C'est à travers ces contradictions que nous remarquons que la mer, quête du bonheur matériel et du développement économique peut aussi être source de misère. C'est pourquoi nous considérons que la mer demeure comme un objet capable de produire deux sens différents : la victoire dans la défaite du vieux Santiago.

²⁷⁰Zainoun Ibtissem, « *Le roman maritime, un langage universel* », Aspects mythologiques, métaphysiques et idéologiques, Editions, l'Harmattan, 2007.

III-3-Homophonie mer / mère dans « *Qui se souvient de la mer* » :

QSSM est un roman renvoyant à la guerre d'Algérie²⁷¹. C'est une représentation de la guerre d'indépendance algérienne et une illustration de la victoire de la force féminine à travers Nafissa et la mer. Nafissa, cette femme et mère en même temps ne combat - elle pas pour l'indépendance de l'Algérie. Franz Fanon, dans son célèbre chapitre de l'an V de la révolution algérienne notait que l'Algérie se dévoilait, non pas pour s'offrir au regard du colonisateur, mais pour remettre à plat et pour reconstruire la conception de la femme au sein d'un peuple prêt à se libérer²⁷². *QSSM* atteste un lien inéluctable entre la mer et la mère dans la perspective de sa représentation. Même optant pour le récit fantastique²⁷³, M.Dib semble nous donner une vision des femmes et du féminin ayant un rapport avec un thème masculin par excellence, celui de la guerre, afin de montrer que dans le texte avec des nuances différentes, les femmes « réelles » sont allégorisées jusqu'à devenir une sorte d'essence du féminin.

En effet, la mer dans *QSSM*, s'identifie à la mer et à la femme, dont Christiane Achour affirme qu' : « Une des grandes lignes mélodiques du roman est cette recherche de l'impalpable et du fondamental à travers la femme. »²⁷⁴

D'ailleurs, si l'on revient à Marie Bonaparte, toutes les formes d'amour reçoivent une composante de l'amour pour une mère. La nature est pour l'homme grandi « une mère immensément élargie, éternelle et projetée dans l'infini. [...] Sentimentalement, la nature est une projection de la mère. »²⁷⁵ Elle ajoute :

« La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels. [...] La mer-réalité, à elle seule, ne suffirait pas à fasciner, comme elle le fait, les humains. La mer chante pour eux un chant à deux portées dont la plus haute, la plus

²⁷¹M. Dib a déjà écrit « *L'Algérie* », titre renvoyant à la première trilogie, composée de « *La Grande maison* », 1952, « *L'Incendie* », 1954 et « *Le métier à tisser* », 1957 de M.Dib est toujours son centre d'intérêt, d'ailleurs l'héroïne porte le nom de « Aïni » qui signifie en arabe mon œil, renvoyant bien sûr à l'Algérie.

²⁷²Franz Fanon, « *Sociologie d'une révolution : l'an V de la révolution algérienne* », Paris, Maspero, 1968.

²⁷³Détail que nous verrons infra, dans le chapitre « Le fantastique ».

²⁷⁴Achour Chaulet Christiane, « *Anthologie de la littérature algérienne de langue française* », Paris-Alger, Bordas, ENAP. 1990.

²⁷⁵Marie Bonaparte citée par Gaston Bachelard dans « *L'eau et les rêves* », p.156.

superficielle, n'est pas la plus enchanteresse. C'est le chant profond...qui a, de tout temps, attiré les hommes vers la mer. Ce chant profond est la voix maternelle, la voix de notre mère. »²⁷⁶

Bien d'autres critiques ont aussi signalé que pour la première fois dans la littérature algérienne écrite par des hommes, renvoyant à une femme, comme c'est le cas dans « Nedjma²⁷⁷ » de Kateb Yacine²⁷⁸, apparaît une figure féminine individualisée qui est sujet de l'action et non seulement considérée comme objet ou personnage secondaire. Quoi que dédié à sa femme, comme l'indique la dédicace de *QSSM*, M.Dib nous présente Nafissa, la femme du narrateur telle une femme traditionnelle, auprès de qui l'homme cherche consolation, sérénité et paix. Elle est assimilée à la mer de par sa sagesse naturelle, sa permanence inaltérable malgré les agitations masculines et aussi à cause du refuge qu'elle représente. D'ailleurs, le passage suivant illustre bien cette protection et ce refuge :

« Sans la mère, sans les femmes, nous serions restés définitivement orphelins ; elles nous couvrirent du sel de leur langue et cela, heureusement, préserva maints d'entre nous ! Il faudra le proclamer un jour publiquement ».pps.20-21.

D'une part, nous relevons cette assimilation femme-mer à travers « du sel de leur langue », d'autre part, nous remarquons d'autres assimilations de la femme à l'élément mer à la manière de Gaston Bachelard, tel que : soigner, guérir et bercer : « Des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer. C'est elle l'élément berçant. C'est un trait de plus de son caractère féminin : elle berce comme une mère. »²⁷⁹

Ce bercement est répété plusieurs fois par le narrateur, qui tantôt s'adresse à la mer en disant : « La mer s'est tue : on ne perçoit plus que son bercement, son silence », p.53, tantôt à Nafissa, comme l'attestent les phrases suivantes :

²⁷⁶Ibid, p.156.

²⁷⁷Yacine Kateb, « *Nedjma* », Paris, Editions du Seuil, 1956.

²⁷⁸« Sincèrement je crois que, s'il n'y avait pas eu la guerre d'Algérie, Nedjma n'aurait pas été publié si tôt ». interview avec Kateb Yacine, in : *L'autre Journal 7*, Paris, juillet-août 1985, cité par Jean Déjeux, « *Maghreb. Littérature de langue française* », Paris, Arcantère, 1993. P.41.

²⁷⁹Gaston Bachelard, « *L'eau et les rêves* », op, cité, p.177.

« Berce mon corps, dissous mon ombre dans une clairière diurne, toi qui as rompu tous les rêves pour t'éveiller sous ma poitrine. [...] Berce mon corps, dissous mon ombre... [...] J'étais libre, la fente par laquelle la mer regardait laissa passer ces paroles :-Je suis toujours là. [...] Berce mon corps, dissous mon ombre... [...] Berce mon corps, dissous mon ombre... [...] La voix de Nafissa me couvrit de son eau, me berça. », pps, 28-31-32-34.

En effet cette réitération du verbe bercer vient corroborer une métaphorisation. La mer demeure l'image centrale du roman, comme l'atteste le titre, elle tisse des métaphores et répand son champ sémantique et lexical dans tout le roman. Mais, cependant, le narrateur semble confondre la figure de son épouse à celle de sa mère puis à celle de la mer et cela se voit quand il évoque son enfance. La mer semble lui inspirer des réminiscences, tout comme « la madeleine » de Proust²⁸⁰ dans : « A la recherche du temps perdu »²⁸¹. Effectivement, la mer du narrateur dans *QSSM* est assimilée à sa mère, puisqu'il rêve d'elle au moment où les habitants de la ville vivent des bouleversements des jours sauvages où l'on assiste à l'humanisation de la mer. D'ailleurs, le champ lexical de la mer finit souvent par contaminer *QSSM* en tissant son réseau « liquide » tout au long de ce passage :

« Mon cœur se gonfle de regrets, en moi des voix s'éveillent : toutes parlent de la mer. La mer qui, avec sa clémence, demeure seule capable de nous faire voir clair dans nos propres sentiments. [...] Et si c'était la houle première, et toujours la même qui fut moi ? [...] Ainsi, depuis peu, revois-je souvent ma mère en rêve...Ma mère qui n'avait jamais su tenir une place considérable dans sa propre maison et dont je ne garde qu'une

²⁸⁰Proust Marcel, « *Les plaisirs et les jours* », Paris, Editions Gallimard, 1924. Il se trouve que la mer de La Manche normande fascine Proust qui dit dans les plaisirs et les jours : « La mer fascinera toujours ceux [pour qui elle] a le charme des choses qui ne se taisent pas la nuit, qui sont pour notre vie inquiète une permission de dormir, une promesse que tout ne va pas s'anéantir comme la veilleuse des enfants qui se sentent moins seuls quand elle brille. Elle n'est pas séparée du ciel comme la terre, est toujours en harmonie avec ses couleurs [...]. Elle rayonne sous le soleil et chaque soir semble mourir avec lui [...] en conservant un peu de son lumineux souvenir.[...] Elle rafraîchit notre imagination parce qu'elle ne fait pas penser à la vie des hommes, mais elle réjouit notre âme, parce qu'elle est, comme elle, aspiration infinie et impuissante, élan sans cesse brisé de chutes, plaine éternelle et douce. Elle nous enchante ainsi comme la musique, qui ne porte pas comme le langage la trace des choses, qui ne nous dit rien des hommes, mais qui imite les mouvements de notre âme. Notre cœur en s'élançant avec leurs vagues, en retombant avec elles, oublie ainsi ses propres défaillances, et se console dans une harmonie intime entre sa tristesse et celle de la mer, qui confond sa destinée et celle des choses ». Chapitre XXVIII, la mer, Pps.274-275-276.

²⁸¹Proust Marcel, « *A la recherche du temps perdu* », Paris, Editions Gallimard, 1913.

impression à demi effacée. Ses traits qui flottent au fond de ma mémoire sous un fin brouillard, son image noyée par des nappes d'ombre, me parviennent de si loin, que l'autre, la vraie, me semble perdue à jamais », p.52.

Néanmoins, très vite, cette image de la mère s'efface pour laisser place à une autre image, celle d'une étrangère. En effet, Nafissa devient une étrangère à cause de ses absences du foyer qui coïncident avec des explosions fréquentes et produites dans des nouveaux bâtiments :

« La sérénité que je relève chez Nafissa n'est probablement due qu'à cette prescience. Une immense épopée est en train de naître en elle et de me prendre au dépourvu. Je me demande même parfois si mes yeux ne voient pas une étrangère. », p.117.

En fait, l'emploi du mot épopée suggérerait que cette transformation radicale de Nafissa n'est autre que son rôle le plus actif dans le combat contre les occupants de la ville. Nafissa tend à rendre compatible sa tâche secrète avec la vie de famille. Ainsi, elle apparaît aux yeux de son mari comme une sirène avec toute la charge positive que possède cette figure :

« D'un bras, je me couvris les yeux, et elle, ses cheveux enroulés en torsade autour de la taille, circula dans la grotte sans troubler de ses pieds nus le visage de l'eau apparu à la dérobée. Je me la représentais habillée de cette longue chevelure noire, imprégnée de l'humidité marine qui attisait sa blancheur. L'éclat qu'elle répandait, berce mon corps, dissous mon ombre..., s'épanouissait dans la sauvage stupéfaction de midi. La terre, privée d'ombre, résonnait, vacillait. La voix de la mer, au-delà, grommelait ; des oliviers se réveillaient ».p.32.

De ce fait, Nafissa subit selon la perspective de son mari un dédoublement qui la rend plus rayonnante, p.163. Dans une scène d'un onirisme typique de ce roman, le narrateur, de retour chez lui, rencontre une boule rouge, une roue de feu dans laquelle il reconnaît Nafissa et fit volte-face :

« [...] elle se rapprocha et m'enveloppa dans une sorte de vibration infuse et légère à la fois. Toutes les serres qui étaient plantées en moi me lâchèrent. On est toujours seul au

plus fort de l'intimité : là, ce fut autre chose, un sang chaud, électrisé, irrigua mes veines. Sans fin...Je tentais de me ressouvenir de quelque chose d'analogue et n'y parvins pas, mais mon cœur tressaillait de joie. D'un geste long, Nafissa m'alluma la cigarette que j'avais gardé à la bouche.

Cette transfusion d'énergie continua jusqu'à l'instant où je repris ma marche ; et après, le même frémissement m'entoura encore. »pps.103-104.

Si dans *LVHM* on a pu parler du thème du « paradis perdu » donnant ainsi naissance au roman américain, analogiquement dans *QSSM*, « on pourrait parler de la nostalgie de la caverne perdue ou de la mer intérieure oubliée »²⁸². En effet, une permanence s'impose, celle de la mer qu'on avait oubliée. « Il s'agit d'abord de l'inconscient collectif algérien, de l'énergie cachée depuis le début de « la nuit coloniale »²⁸³. Et voilà que la mer semble enfouie et scellée dans la caverne perdue. Elle représente l'occulté et le protégé, la matrice secrétant une structure qui envahit la ville étrangère. Oubliée, cette mer est pourtant sagesse, protection et rempart. En elle sont le refuge, la survie et les énergies pour une résurrection. *QSSM* demeure un songe à l'avenir. Pour qui songe à la mer, pourrait-on dire, est un espoir aux futures générations.

Cette mer est une mer intérieure et représente le peuple algérien. Nombreux sont les auteurs algériens qui véhiculent une image de l'Algérie associée au matricide commis par la France et dont les enfants devenus orphelins, se sont perdus et ont connu l'humiliation de ne pas su défendre leur mère l'Algérie. Cette image de la mer intérieure est un espoir attribué à deux forces de la nature : la mer et la mère. La première (la mer) connaît une accalmie exemplaire mais lorsque la tempête se déclare, elle se déchaîne, symbolisant ainsi le bouillonnement intérieur du peuple algérien, prêt désormais à se battre contre l'ennemi. Et la deuxième, la mère, capable d'enfanter et de protéger ses enfants de la perte. D'ailleurs, dans *QSSM*, ces deux forces sont confondues et complémentaires, puisque le narrateur déclare :

« Sans la mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement des orphelins ; elles nous couvrèrent du sel de leur langue et cela, heureusement, préserva maints d'entre nous ! Il faudra le proclamer un jour publiquement. [...] la mer, plus ferme que le

²⁸²Jean Déjeux, « *Mohammed Dib écrivain algérien* », Editions Naaman de Sherbrooke, Québec, Canada, 1977.p.17.

²⁸³Ibid, p.19.

*basalte, n'entrouvrit plus les yeux que pour voir rire son enfant, son propre mystère ».*p.20-21.

C'est ainsi que l'enfant se souvient du sein maternel, de la grotte marine, il s'y protégeait du père terrible, aussi bien du père charnel que parâtre colonial. Justement, dans *QSSM*, on apprend que le narrateur a eu des difficultés avec son père : « Mon père, je n'avais qu'à l'observer, m'écrasait sous la vigueur de ses sens et de ses muscles, son égoïsme naturel, l'inflexibilité de son caractère ».p.77. De ce fait, se trouvant démuné et livré aux forces sauvages, le narrateur ne trouve qu'une solution de repli sur la mère pour se réconcilier avec lui-même. Nafissa est donc la personnification de cette mer/mère, mère sœur qui ne peut devenir mère épouse, interdite par le tabou de l'inceste. Nafissa, comme son nom l'indique (la précieuse) est le souffle, l'âme :

*« Ce nom Nafissa, qui a pour sens tant le lieu d'habitation que l'âme qui y trouve abri et son activité, désigne aussi notre lignée et l'enseignement qui nous est légué ; et nous n'appelons pas nos femmes autrement ».*p.128.

Nafissa est l'épouse du narrateur, et ce n'est certes pas un hasard, si M.Dib puisse dédier *QSSM* à sa femme.p.7. Le personnage, donc de Nafissa est un personnage surdéterminé. Nafissa, signifie l'inconscient collectif, la mère aimée mais interdite comme épouse, et l'épouse mère qui console un enfant perdu et désemparé : « La mer seule garantie nos aspirations ». p.172. « Je retrouve en sa compagnie la franchise première des choses ».p.68. La mer devient ainsi gardienne de l'innocence perdue et de l'identité. Mais, à travers l'image de Nafissa, M. Dib a voulu introduire le thème de l'amour. Nafissa n'est pas uniquement la mer/mère. Elle aide certes à se souvenir des énergies profondes dans la mesure où le cordon ombilical n'est pas rompu ; elle est la guérison de l'inconscient mutilé par la colonisation, la guerre et l'exil. Le ressourcement du narrateur s'enracine dans cette grotte salutaire et cette plongée dans la mer et sa libération passe par Nafissa en tant qu'épouse.

Dans son ouvrage²⁸⁴, Nadjet Khadda souligne une mutation de la femme. Selon elle, Nafissa porte une symbolique féministe : « Non pas au sens militant du terme, mais en ce que le personnage féminin, tout en donnant à voir les changements que la société réelle enregistre »²⁸⁵. En fait, elle symbolise ce mélange culturel apporté par la modernité sous l'influence européenne. Toutefois, dans *QSSM*, elle (Nafissa) observe une permanence et une transformation du rôle maternel : « Dans la vision traditionnelle, religieuse, l'image de la femme garde, [...] les traits de mère protectrice et d'épouse aimante et effacée »²⁸⁶.

L'on remarque que la mutation de la femme est progressive dans *QSSM*. Dans un premier temps, le narrateur fait part du rôle inconsistant de sa mère durant son enfance : « Ma mère qui n'avait jamais su tenir une place considérable dans sa propre maison et dont je ne garde que l'impression à demi effacée ».p.52. Cependant, le motif de la guerre a bouleversé cette hiérarchie : « Avant les hommes vivaient de leur côté, les femmes du leur et les enfants auprès d'elles. Tandis qu'à présent ! ».p.62. Désormais, la femme agit et s'illustre par des actions. Nafissa disparaît pendant de longues heures sans prévenir son mari : « Nafissa a disparu, s'est furtivement retirée, sans laisser de traces ».p.85. L'on comprend que cette image de la femme restant au foyer afin de s'occuper de ses enfants est révolue puisque :

« Dans la chambre, pas de Nafissa. Encore ! Où peut-elle être allée ? Je me sens inquiet.[...] Elle a laissé les enfants, que je découvre en train de jouer comme s'ils la croyaient près d'eux. Ils ne daignent pas m'accorder un regard ».p.139.

Ces disparitions sont d'une telle fréquence que le narrateur considère son épouse comme une étrangère. Il constate un changement radicale dans le comportement de Nafissa : « Une immense épopée est en train de naître en elle et de me prendre au dépourvu. Je me demande même parfois si mes yeux ne voient pas une étrangère ». p.117. L'on sait que d'ordinaire l'épouse occupait un rôle primordial dans le foyer et l'éducation des enfants. Or, à présent, le narrateur se trouve face à une femme

²⁸⁴Naget Khadda, « *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse* », Editions Edisud, Paris, 2003.

²⁸⁵Ibid, p.130.

²⁸⁶Ibid, p.131.

éphémère et définitivement étrangère. Leur intimité est bouleversée. Le narrateur s'imagine désormais avec une autre femme :

*« Mais à peine me suis-je allongé sous les couvertures qu'une autre femme se jette dans mes bras, cherche par tous les moyens une intimité étroite, violente, une autre femme qui me brûle jusqu'au fond de l'être ».*p.85.

Ce dédoublement de Nafissa rend compte de l'altérité du personnage qui passe du rôle maternel et effacé à une volonté de s'émanciper et de se libérer de son image infantilisé par le poids de la tradition et de la rigidité de l'homme de la société musulmane. Cette femme est le signe de l'évolution de la société et un nouveau regard porté sur la femme musulmane.

Ainsi, cette mer intérieure représente une voix alternative car elle donne l'espoir nécessaire à chaque homme afin de se construire et lui insuffler assez de forces pour résister contre les coups durs.

Conclusion partielle

A l'issue de cette partie, nous avons pu remarquer que les trois auteurs ont utilisé un lexique on ne peut plus tragique puisque la vie en mer est une vie exposée au danger. Le roman *LTDM*, résolument dédié au songe, nécessite selon certains éditeurs un lexique de termes marins et techniques en raison de la précision des descriptions dont il est rempli. L'exil, doublé de solitude, fait naître également chez l'écrivain la conscience d'une responsabilité nouvelle. L'incipit du roman précise que l'auteur souhaite y traiter de la fatalité des choses et du cœur humain. Dans *LVHM*, nous remarquons une forte présence de l'eau (la mer) et du poisson. La mer devient un élément indissociable du cheminement du vieil homme Santiago. En effet, la mer fascine Santiago et le mène vers un destin inéluctable. Quant à *QSSM*, nous constatons qu'il y a des voix à l'intérieur des voix, où la mer s'avère être un miroir qui reflète ces multiples voix : celle de la mer, de la femme, de la mère patrie, du père et de l'auteur.

Troisième partie : Symbolique, mythe et fantastique :

Introduction :

Nous allons voir que la mer est un symbole polyvalent qui a été partagé et développé par les trois auteurs à savoir V.Hugo, E. Hemingway et M. Dib donc dans les trois cultures. Les monstres sont également présents dans ses profondeurs, et, par conséquent, la mer représente une image de l'inconscient qui a des courants de son propre qui peuvent être soit létale ou régénérative. Dans une attribution divine comme la mer, nous verrons qu'elle est également capable de donner et de prendre la vie. Ainsi, il y a un thème récurrent de virtualité dans le symbolisme de la mer. Cette formidable puissance, couplée à l'incertitude, est ce que la mer est représentée selon Chevalier et Gheerbrant comme une mer qui tient à détruire et à régénérer :

« Tout sort de la mer et tout y retourne. La mer est un symbole du dynamisme de la vie. Tout vient de la mer et tout revient à lui. Il est un lieu de naissance, de la transformation et de la renaissance. Avec ses marées, la mer symbolise un état transitoire entre formes virtualité et réalité formelle, une situation ambivalente de l'incertitude, le doute et l'indécision qui peut finir bien ou mal. D'où la mer est une image en même temps de la mort et de la vie. »²⁸⁷

La mer est pour ainsi dire un symbole partagé par les trois auteurs dont nous développerons la symbolique dans nos trois récits respectifs, dans ce chapitre. Si l'on revient à l'étude de « la mer comme métaphore dans *LTDM*, *LVHM* et *QSSM* »²⁸⁸, nous rappelons ce que P. Ricoeur disait à propos de la métaphore : [...] Il y a quelque chose dans l'usage de la métaphore qui l'incline dans l'abus, donc vers le mythe ».²⁸⁹ Et enfin, nous verrons que *LTDM*, *LVHM* et *QSSM*, sont des récits fantastiques et des œuvres d'imagination qui restent ancrés dans la réalité même si l'on parle d'un réel fictionnel.

²⁸⁷Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « *Dictionnaire des symboles* », Paris, Robert Laffont, Editions Jupiter, 1982.

²⁸⁸Titre de notre thèse.

²⁸⁹Paul Ricoeur, « La métaphore vive », Paris, Editions du Seuil, 1975.p.316.

Chapitre I : La symbolique :

I-1-La symbolique du combat dans « *Les Travailleurs de la mer* »

Afin de gagner la main de Déruchette, Gilliatt doit affronter deux grands cataclysmes : la tempête²⁹⁰ et un monstre redoutable qui est la pieuvre. La seule description de ce monstre maritime sème l'horreur. Dans *LTDM*, la description de la tempête et les attributs conférés à Gilliatt présentent des dimensions épiques. Gilliatt est capable de braver une tempête incomparable dans sa violence. Cette tempête n'est pas un simple aspect de la nature, mais plutôt démonstration démasquée de ses véritables motivations. La violence est ainsi le trait dominant de la nature. Cette tempête est un cosmos qui se révolte, qui rugit, qui rôde et qui vise l'autodestruction. La tempête dans *LTDM* est un monde en courroux, elle est la gestation d'un monstre dévastateur capable de tout acte meurtrier. C'est une apocalypse qui avance à grands pas semant une terreur capable d'arracher aux vivants leurs propres âmes. C'est de cette tempête que Gilliatt a voulu vaincre. La véritable cause de prise de décision de faire face à la tempête n'est sûrement pas la seule ambition de sauver le bateau (la Durande), mais un désir enraciné dans son for intérieur de combattre l'élément et de le vaincre. Puisque la cause immédiate d'affronter la tempête était l'ambition de sauver la Durande de mess Lethierry qui a promis à celui qui sauve ce bateau de le marier avec sa nièce Déruchette. Et Gilliatt en est fortement amoureux²⁹¹. Face à la nuée qui s'approche lourdement comme une montagne, Gilliatt exprime spontanément son véritable profond désir de combat :

« La montagne mouvante de vapeurs qui se dirigeait vers les Douvres était un de ces nuages qu'on pourrait appeler les nuages de combat. Nuages louches. A travers ces entassements obscurs, on ne sait quel strabisme vous regarde. Cette approche était terrible. Gilliatt examina fixement la nuée et grommela entre ses dents : « J'ai soif, tu vas me donner à boire ». Il demeura quelques moments immobile, l'œil attaché sur les nuages. On eût dit qu'il toisait la tempête ». p.408.

²⁹⁰Voir la description de la tempête dans *LTDM*, VI, *Le combat*, pps. 407 à 428.

²⁹¹[...]Déruchette entendait toujours de temps en temps le bag-pipe. Ce bag-pipe, mess Lethierry aussi l'entendait. Il avait fini par remarquer cet acharnement de musique sous les fenêtres de Déruchette.[...] « Qu'a-t-il à piper, cet animal-là ? Il aime Déruchette, c'est clair. Tu perds ton temps. Qui veut Déruchette doit s'adresser à moi, et pas en jouant à la flûte. ».p.174.

Ainsi, tout combat entre l'homme et l'élément vient de ce besoin de l'homme de provoquer la nature. D'ailleurs, selon Gaston Bachelard, l'eau dissimule une certaine colère : « l'eau reçoit facilement tous les caractères psychologiques d'un type de colère²⁹² ». Toujours, selon Gaston Bachelard, c'est la provocation de l'homme qui transforme l'élément colérique en un élément haineux. Puisque l'eau, lors de la provocation de l'homme, prend une rancune et devient méchante. Elle perd sa féminité et devient masculine :

*« Cette colère, l'homme se vante assez rapidement de la mater [...] un duel de méchanceté commence entre l'homme et les flots. L'eau prend une rancune et change de sexe. En devenant méchante, elle devient masculine ».*²⁹³

L'on remarque que cette colère est essentielle dans le rapport entre l'homme et la nature, car elle est mouvement de l'un vers l'autre. C'est une dynamique, une énergie créative. Sans cette colère potentielle qui oppose l'homme à la nature, il n'y a pas de grandes découvertes. L'homme s'affirme dans cet affrontement. Etant dynamique et éducatif, ce combat aide l'homme à apprendre de la nature sa ténacité et ses secrets. En découvrant la nature, l'homme se découvre lui-même. Ainsi l'agressivité de Gilliatt envers la nature s'avère une énergie et une dynamique qui vont l'aider à approfondir la connaissance de soi-même. C'est pourquoi la colère est le moteur de l'épopée et le facteur créateur. La colère de l'homme pourrait avoir comme origine le pressentiment que l'élément possède des connaissances qui échappent aux humains. L'homme provoque cet affrontement espérant ainsi tirer des informations constructives. L'homme qui aspire à l'absolu tente de démolir les frontières entre lui et l'élément. A notre avis, cet affrontement pourrait n'être qu'un besoin de fusion avec l'élément « eau », en l'occurrence (la mer / mère). La provocation de Gilliatt démontre son besoin instinctif d'arracher à la nature son secret, et de s'y fondre par la suite : fait qui explique son suicide vers la fin dans l'eau, après avoir affronté la plus terrible des tempêtes et en être sorti vainqueur. V.Hugo décrit la tempête d'une manière

²⁹²Bachelard Gaston, « *L'eau et les rêves* », p.21.

²⁹³ Ibid, p.21.

exceptionnelle, celle de quelqu'un qui connaît « la psychologie de la tempête ». Hugo révèle les propres et discrètes motivations de la tempête. Puisqu'en mettant l'accent sur cette tempête, il attribue à son roman le caractère d'épopée car l'eau violente est primordiale pour toute épopée : « L'eau violente est un des premiers schémas de la colère universelle. Aussi pas d'épopée sans une scène de tempête²⁹⁴ ». Dans *LTDM* règne un aspect apocalyptique, puisque le silence qui précède la tempête est terrifiant :

*« Pas une ondulation, pas un plissement, pas une saillie qui se déformât ou se déplaçât. [...] Le silence était toujours profond. Les brins d'herbe dans les fentes de l'écueil ne bougeaient pas ».*pp.407/408.

Ce silence qui couvre le monde reflète un sentiment de peur, de terreur, comme si l'univers entier tremblait et retenait son souffle à l'extrême, attendant une catastrophe. La tempête effrayante dans *LTDM* ressemble à une colère divine visant la destruction totale comme au jour de la fin du monde où l'obscurité gagne l'univers, des montagnes de nuages se dressent comme des murs formant les cieux et isolants la terre comme si elle était maudite avec ses habitants. Les nuages noirs viennent de toutes directions visant à jeter un voile sur un monde qui souffre dans ses moments d'agonie :

*« la nuée envahissait déjà la moitié de l'espace. On eût dit l'effrayant talus de l'abîme. C'était quelque chose comme le lever d'une montagne d'ombre entre la terre et le ciel... C'était en plein jour l'ascension de la nuit ».*p.407.

La description de ténèbres qui masque toute source de lumière, implique sans doute une notion de punition aussi aveugle que les ténèbres elles-mêmes : fait qui accentue le caractère apocalyptique de ce cataclysme. L'héroïsme légendaire de Gilliatt est tel qu'il n'a pas reculé devant le danger. Il tient tête à la tempête, même devant les premiers signes de la mort avançant vers lui, Gilliatt a une attitude méprisante. Il se sentit capable de tout vaincre et de résister aux déchaînements de forces cosmiques. Tandis que le ciel et la mer préparaient leur armée et des fracas disloqués commençaient à brouiller le monde, Gilliatt a été pris par son travail pour

²⁹⁴ Bachelard Gaston, « *L'eau et les rêves* », op, cité, p.239.

préparer « une muselière à l'océan »p.416. Il ne se repose plus, il ne lève la tête qu'après avoir fini cet effort, il tourne le dos : « il sentait tranquillement derrière lui cette rage inutile ».p.414.

A travers l'attitude de Gilliatt, Hugo démontre que l'homme ne se satisfait pas de provoquer l'élément, il le méprise pour affirmer son pouvoir à le domestiquer et à minimiser sa rage. Plus l'homme garde son sang-froid, comme Gilliatt, plus ses efforts sont susceptibles de réussir. Au fond de lui, il n'est pas impressionné par la force de la nature, il se sent bien supérieur à tout déchaînement quel que soit son ampleur. Gilliatt veut un combat hors du commun, il attend le commencement horrible de la tempête qui a débuté en entraînant derrière elle une troupe d'ouragan : « Telle était l'éventualité. Gilliatt l'acceptait et, terrible, la voulait », p.415. Il ne cesse de provoquer l'élément, il regarde une petite clarté dans le ciel et profite pour lancer ses phrases de mépris, ainsi il se moque en s'adressant à l'éclair : « Tiens-moi la chandelle ».p.417. Hugo a fait du courage de Gilliatt quelque chose d'inhumain. Gilliatt est tout seul face à un monde en tourbillon, un monde qui bouillonne, un monde en explosion. La stratégie de Gilliatt va s'avérer plus intelligente que l'intelligence cosmique. Il utilise les faiblesses et les erreurs de la tempête déchaînée afin de tout détourner en sa faveur. Il semble qu'il était capable de ramener l'océan à la raison en le musclant :

« Il semble que l'océan, qui est un despote, puisse être, lui aussi, mis à la raison par des barricades », p. 411. Gilliatt a compris que la force rageuse de la nature est elle-même son grand défaut, voilà ce que dit Hugo à propos de la tempête :

« A force d'être une rage, elle donne prise à l'intelligence, et l'homme se défend ; mais sous quel écrasement ! Rien n'est plus monstrueux. Nul répit, pas d'interruption, pas de trêve, pas de reprise d'haleine. Il y a on ne sait quelle lâcheté dans cette prodigalité de l'inépuisable. On sent que c'est le poumon de l'infini qui souffle. », p.412.

En effet, le besoin de l'homme à vaincre l'eau est quelque chose de très complexe. Une complexité qui vient de la nature et de la substance de l'eau même. La confrontation avec l'eau violente est un chemin de maturité, c'est un combat viril, l'homme s'affirme à travers cet affrontement. Gilliatt cherchait son combat librement,

il caresse l'espoir d'une réussite qui l'emporte sur la tempête. Il en rêvait avant même que le combat n'ait commencé. Ce rêve de puissance est très utile, il confère au personnage une énergie supplémentaire, renforce son vouloir combattre et, en conséquence, son « pouvoir réussir ». D'ailleurs, Gaston Bachelard rapproche ce désir de pouvoir vaincre l'eau violente, au désir de l'enfant qui rêve de devenir grand. Ce désir de puissance est un désir infantile naïf : « Il y a toujours un peu de naïveté dans la volonté de puissance²⁹⁵ ». Toutefois, préparer le combat en rêvant la réussite, comme dans le cas de Gilliatt, c'est rajouter une puissance agressive au pouvoir initial, fait qui achève les combats en faveur de l'homme. Ceci est un pouvoir mystérieux de l'esprit humain. Hugo, en accordant le pouvoir réussir à l'esprit qui en rêvait, affirme l'hypothèse de la puissance magique de rêver la puissance. D'ailleurs, voilà ce qu'affirme Bachelard :

« Le destin de la volonté de puissance est, en effet, de rêver la puissance au-delà du pouvoir actif. Sans cette frange de rêve, la volonté de puissance serait impuissante. C'est par ses rêves que la volonté de puissance est la plus offensive²⁹⁶ ».

Gilliatt est une force de la nature, il est une force primaire qui garde encore en lui la fraîcheur de la rêverie primitive. Sa réussite est due à la dualité qui est en lui : enfant naïf et génie à la fois : d'un côté, ses rêves de pouvoir museler l'océan sont des rêves d'enfant, d'un autre côté, son adresse, son habileté et son savoir-faire, sont les traits d'un génie. L'agressivité, la provocation et le mépris de la part de Gilliatt envers la tempête, d'une part, et son rêve de puissance pris pour réalité, d'autre part, sont les caractéristiques principales de ce combat. Vivant jour et nuit dans la mer, Gilliatt fait partie intégrante du monde océanique. Sa vie se mêlant ainsi à la vie aquatique, comme s'il faisait partie de la substance même de l'océan, lui confère une volonté d'attaque exceptionnelle, car il a une part légitime à la colère même de l'océan. La fréquentation de l'eau violente confère à l'être humain, selon Bachelard une « dynamogénie spéciale », voilà ce qu'il confirme :

²⁹⁵Bachelard Gaston, « *L'eau et les rêves* », op cité, p.240.

²⁹⁶Ibid, p.240.

« La volonté d'attaque qui anime l'homme nageant, puis la revanche du flot, le flux et le reflux de la colère qui gronde et se répercute. Nous nous rendons compte de la dynamogénie spéciale que l'être humain acquiert dans la fréquentation des eaux violentes²⁹⁷ ».

Nous remarquons chez V.Hugo, que l'homme est un vainqueur par son intelligence. C'est cette intelligence qui a conféré à Gilliatt son courage et sa détermination puisqu'il est conscient de sa supériorité :

«Lui (Gilliatt) aussi était à son paroxysme. Sa vigueur avait décuplé. Il était éperdu d'intrépidité. Ses coups de cognée sonnaient comme des défis. Il paraissait avoir gagné en lucidité ce que la tempête avait perdu. Conflit pathétique. D'un côté l'intarissable, de l'autre l'infatigable. (...) Contre le délire des forces, l'adresse seule peut lutter. L'adresse était le triomphe de Gilliatt».pp.425/426.

Comme il en avait décidé, Gilliatt s'en était sorti vainqueur. Pourtant, fier de sa supériorité, il continue à provoquer la nature : « Cette chose faite, il prit d'une flaque de pluie un peu d'eau dans le creux de sa main, but, et dit à la nuée : « cruche ! », p.427.

LTDM dévoile ainsi ses conceptions à propos du monde et des hommes. L'homme n'est pas l'ami de la nature. Un rapport d'animosité et d'agressivité oppose l'un de l'autre. D'un côté la nature par sa force et sa colère, et d'un autre côté l'homme désarmé sauf de son intelligence. Ainsi, cette intelligence rattrape l'ennemi à son propre jeu et piège la nature ayant découvert que son point fort est également son point faible : la force de la nature est une rage, elle court à sa perte rendant service à l'intelligence humaine :

*« C'est une joie ironique pour l'intelligence combattante de constater la vaste stupidité des forces furieuses aboutissant à des services rendus, et Gilliatt sentait cet immémorial besoin d'insulter son ennemi, qui remonte aux héros d'Homère ».*p.427.

En effet, selon ses forces et son intelligence, Gilliatt est assimilé aux héros d'Homère. D'ailleurs, nous pouvons remarquer un rapprochement des comportements de Gilliatt de ceux d'Homère et cela à travers le cyclope comme le montre le passage suivant où justement Hugo insiste sur le côté laborieux de Gilliatt en voulant allumer la flamme:

²⁹⁷Ibid, pp.21-22.

« [...] Gilliatt empila du charbon et du bois dans ce foyer, battit le briquet sur le rocher même, fit tomber l'étincelle sur une poignée d'étope, et avec l'étope allumée, alluma le bois et le charbon. Il essaya la soufflante. Elle fit admirablement. Gilliatt sentit une fierté de cyclope, maître de l'air, de l'eau et du feu.[...]Maître du feu ; de ce rocher inondé, il avait fait jaillir la flamme », pp.339-340.

Hugo déclare son roman une épopée et Gilliatt, son héros épique et cela se voit dans son second combat face à la pieuvre²⁹⁸. La seule description de ce monstre maritime sème l'horreur. Gilliatt, qui est sorti vainqueur dans son combat contre la tempête doit mener un autre combat plus atroce contre un monstre redoutable : « la pieuvre ». Elle est différente de toutes les bêtes menaçantes car rien en apparence ne suggère une telle apparence :

« La pieuvre n'a pas de masse musculaire, pas de cri menaçant, pas de cuirasse, pas de corne, pas de dard, pas de pince, pas de queue prenante ou contondante, pas d'ailerons tranchants, pas d'ailerons onglés, pas d'épines, pas d'épée, pas de décharge électrique, pas de virus, pas de venin, pas de griffes, pas de bec, pas de dents. La pieuvre est de toutes les bêtes la plus formidablement armée ».p.435.

Malgré la banalité de son apparence, la pieuvre est l'animal le plus monstrueux dans le milieu aquatique : « C'est de la maladie arrangée en monstruosité».p.436. Gilliatt est la proie d'un monstre qui dissimule malignement sa monstruosité. Gilliatt a pu braver une forte tempête, maintenant, il se trouve piégé par une chose insignifiante qui n'a même pas de corps, le vide se transforme en monstre :

« C'est la machine pneumatique qui vous attaque. Vous avez affaire au vide ayant des pattes. Ni coups d'ongles, ni coups de dents ; une scarification indicible. Une morsure est redoutable ; moins qu'une succion. La griffe, c'est la bête qui entre dans votre chair ; la ventouse, c'est vous-même qui entrez dans la bête. », p.439.

²⁹⁸ Voir la description de la pieuvre dans *LTDM*, II, *Le monstre*, p.434 à 445.

Ainsi, Gilliatt, le héros de la grande tempête, face à cette pieuvre, qu'une simple « mouche » prise dans un filet de doigts élastiques autant terrifiants que dégoûtants : « La pieuvre l'avait happé, elle le tenait, il était la mouche de cette araignée ».p.443.

Tel est le message de V.Hugo : « Toute la nature que nous avons sous les yeux est mangeante et mangée. Les proies s'entremordent ».p.441.

V.Hugo fait de Gilliatt un vainqueur face à cette pieuvre. Il veut certainement nous dire que la grande peur qui terrifie l'homme ne vient pas des grands cataclysmes et des grandes difficultés identifiables de la vie, mais plutôt du mystère. Ce mystère indéchiffrable effraie l'homme constamment. Il est la véritable cause de ses cauchemars. L'homme est ainsi incapable de s'abandonner, sans crainte, à cette grande énigme qui est la vie. Il se sent menacé dans un monde qui lui est étrange. Etant incapable de déchiffrer le mystère qui l'entoure, l'homme est arrêté dans son élan vers l'absolu. Son aspiration à l'absolu est sans cesse coupée, fait qui le terrifie, le transformant en être vulnérable et menacé dans sa propre existence. L'atrocité de la situation de Gilliatt surgit du fait de l'impossibilité d'identifier ce monstre et de déceler ses points forts de ses points faibles, car il est quasiment inexistant. C'est le vide menaçant. Aucun autre animal n'est plus monstrueux : les animaux mordent, griffent mais lui, il adopte la ventouse comme stratégie :

« Une morsure est redoutable ; moins qu'une succion. La griffe, c'est la bête qui entre dans votre chair ; la ventouse, c'est vous-même qui entrez dans la bête.[...]La bête se superpose à vous par mille bouches infâmes ; l'hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre. Vous ne faites qu'un. Ce rêve est sur vous. Le tigre ne peut que vous dévorer ; le poulpe, horreur ! vous aspire. Il vous tire à lui et en lui, et, lié, englué, impuissant, vous vous sentez lentement vidé dans cet épouvantable sac qui est un monstre. Au-delà du terrible, être mangé vivant, il y a l'inexprimable, être bu vivant²⁹⁹ ».p.439.

²⁹⁹En réalité, les ventouses de la pieuvre n'ont pas d'autre fonction que de saisir et retenir ses proies ; « elles ne sont nullement des orifices d'absorption ». V.Hugo insiste et amplifie l'horreur. Voir, notes d'Yves Gohin dans *LTDM*, p.620.

La victime dans ce cas est vidée dans le monstre. Il perd son humanité participant, ainsi, à la vie d'un monstre, à l'entité d'un monstre, cela constitue l'incroyable gravité d'un tel affrontement.

Enfin, à travers ce combat avec la tempête, le monstre et la mer, nous déduisons que Gilliatt affronte la Création même. Une Création hostile à l'Homme et qui fait de Gilliatt un nouveau Prométhée³⁰⁰(Travailleur) puisque nonobstant le péril de mort qui le menace, il (Gilliatt) reste imperturbable et n'interrompt pas son travail. A travers, *LTDM*, V. Hugo veut nous montrer que Gilliatt est non seulement le civilisateur et le premier moteur du progrès, mais le héros qui donne à l'homme conscience de son être et de sa dignité, qui l'assure de la possibilité d'une action humaine dans un monde délivré de l'absurde et de la fatalité. Gilliatt symbolise bien le Progrès, concept si cher à V. Hugo.

³⁰⁰Voir infra « *Le mythe dans LTDM* », p.189.

I-2-La symbolique du combat avec l'espadon dans « *Le vieil homme et la mer* » :

Si dans *LTDM*, V.Hugo a recours à des images violentes et terrifiantes pour décrire la lutte entre Gilliatt et les forces de la nature (la tempête) d'abord, ensuite de la pieuvre, dans *LVHM*, il est également question de combat. D'abord avec l'espadon puis avec les requins. Le combat entre l'espadon et le vieux Santiago reflète tout un héroïsme légendaire et cela d'après l'immensité du poisson face au vieux Santiago qui est tout seul dans sa petite barque et n'ayant pas de moyens sophistiqués pour une telle pêche (à l'espadon) qui est énorme, d'ailleurs selon la description du narrateur :

« [...] Il avait un nez très long, aussi long qu'une batte de base-ball, et pointu comme une épée.[...]Le vieux eut le temps d'apercevoir la grande queue en forme de faux qui s'enfonçait,[...]Il a deux pieds de plus que la barque, dit le vieux.[...]C'est gros ! C'est un gros, pensait-il. [...]Le vieux avait rencontré des quantités d'espadons dans sa vie. Certains pesaient jusqu'à cinq cents kilos. Lui-même au cours de sa carrière en avait pêché deux de ce poids. », pp.72-73.

Face donc à l'immensité de cet espadon, le vieux Santiago croit rêver puisque, ému, il répète : « Tel quel, il fait la tonne. Largement. Sinon plus », p.114. Il pense même au grand joueur Joe Di Maggio qui serait fier de lui, dit-il, p.114. Ceci montre l'atrocité du combat mené par le vieux Santiago qui combat jusqu'aux limites extrêmes de ses possibilités. Tout seul dans le large en lutte avec cet espadon hors normes, Santiago est en train, soit de prier, soit de monologuer tout en faisant un vœu pour aller en pèlerinage :

« Je ne suis pas très fort pour ce qui est de la religion, dit-il, mais je dirais bien dix Notre Père et dix Je vous salue Marie pour attraper ce poisson-là. Si je l'attrape je fais vœu d'aller en pèlerinage à la Vierge de Cobre. C'est dit.[...]-« Je vous salue Marie, pleine de grâce, Le Seigneur est avec vous. Vous êtes bénie entre toutes les femmes et Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni. Sainte Marie, Mère de Dieu, priez pour nous, pauvres pêcheurs, maintenant et à l'heure de notre mort. Ainsi soit-il. » Puis il ajouta : « Vierge

bénie, priez pour la mort de ce poisson, quoique ça soit un poisson extraordinaire. », pp.74-75.

Ce passage montre bien comment le vieux Santiago peine à tuer ce poisson énorme, en fait, ce combat contre le poisson n'est autre que le combat contre lui-même. Certes, c'est un combat douloureux et amer, mais primordial. Le vieux Santiago est bien déterminé, son but est de remporter la victoire car c'est son seul espoir pour pouvoir continuer à vivre. C'est pourquoi, ce combat est un combat de vie ou de mort, puisqu'en dialoguant avec le poisson qui semble s'éloigner lentement de la barque, il dit :

« Tu veux ma mort, poisson, pensa le vieux. C'est ton droit. Camarade, j'ai jamais rien vu de plus grand, ni de plus noble, ni de plus calme, ni de plus beau que toi. Allez, vas-y, tue-moi. Ça m'est égal lequel de nous deux qui tue l'autre.

« Qu'est-ce que je raconte ? pensa-t-il. Voilà que je déraille. Faut garder la tête froide. Garde la tête froide et endure ton mal comme un homme. Ou comme un poisson. », p.109.

Il semble que dans ce combat avec le poisson, le vieux Santiago combat contre lui-même, contre ce qu'il déteste en lui et dans sa vie. Santiago, lassé de sa vie misérable, de fatigue physique et de solitude décide d'engager le combat contre cette vie insupportable. Partir en mer trop loin dans le large tout seul et désarmé est une révolte contre toutes les conditions qui ont rendu sa vie aussi pénible. Il veut triompher sur son âge, d'ailleurs cela se voit au fait qu'il veut prouver sa victoire et sa réussite au jeune Manolin puisqu'il ne cesse de penser à lui, lorsqu'il s'apprête à ferrer des poissons, mais étant tout seul, il les laisse partir : -Je voudrais que le gosse soit là, dit-il tout haut. p.56. Il dit tout haut : « je voudrais bien que le gosse soit là. », p.59. Il répètera cette phrase plusieurs fois comme l'atteste les pages suivantes : pps ,64, 71, 97. Cela montre combien le vieux Santiago veut monter sa capacité à tenir le coup et même être à la hauteur du grand joueur Joe Di Maggio :

« Le grand Di Maggio, savoir si il se cramponnerait à un poisson aussi longtemps que moi ? pensa-t-il. Y a pas d'erreur. Plus longtemps même, il se cramponnerait, vu qu'il est

jeune et costaud. Faut pas oublier non plus que son père il était pêcheur. Mais son talon ? Ça le ferait-y pas trop souffrir ?», p.79.

En fait, en voulant s'identifier au grand joueur Di Maggio, le vieux Santiago veut prouver que le poisson n'est autre chose que lui-même et que son acharnement contre lui, n'est qu'un acharnement contre sa propre vie. Le vieux désire triompher de ses faiblesses et des blessures de sa vie en triomphant sur le poisson. Le poisson représenterait alors le « moi blessé »³⁰¹ de Santiago. Dans les derniers moments de résistance du poisson et lorsque Santiago avait toutes les raisons de croire en sa victoire, il commençait à douter de la réalité de sa réussite. Lorsque la réussite confirmée approche, le vieux Santiago commence à paniquer et perd totalement le sens de la réalité puisqu'il croit rêver : « A un moment donné, vers la fin du combat, lorsqu'il s'était senti si faible, l'idée qu'il était en train de rêver l'avait saisi. ».p.116. Les seules choses qui ont ramené Santiago à la réalité, ce sont les douleurs et les blessures de ses mains : « [...] il suffisait de regarder ses mains, pour se convaincre que cette aventure avait réellement eu lieu, que ce n'était pas un songe. ».p.116. Les mains blessées et la douleur du dos rassurent Santiago, il sait qu'il est vivant et qu'il n'a pas perdu sa raison de vivre, car la douleur étant sa seule réalité, aucune réalité n'existe pour lui sans souffrances ; c'est seulement le rêve qui pourrait en être dépourvu. Voir le poisson mort ne peut pas être réel pour Santiago car cela signifierait la fin de la vie +misérable qu'il a tant combattu, la fin de sa vie réelle non existante sans souffrance. Le refus de Santiago de croire à la réalité de sa réussite ressemble à un rejet. Santiago n'est pas seulement étonné de sa réussite mais il est plutôt effrayé. Une douleur est plus rassurante qu'un avenir inconnu.

³⁰¹D'après Geneviève Hily-Mane, Op, cité.

I-3-La symbolique de l'horreur dans « *Qui se souvient de la mer* » :

La mer est un symbole polyvalent qui a été partagé et développé par les trois auteurs donc dans les trois cultures. Les monstres sont également présents dans ses profondeurs, et, par conséquent, la mer représente une image de l'inconscient qui a des courants de son propre qui peuvent être soit létale ou régénérative. Dans une attribution divine comme, la mer est également capable de donner et de prendre la vie. Ainsi, il y a un thème récurrent de virtualité dans le symbolisme de la mer. Cette formidable puissance, couplée à l'incertitude, est ce que la mer commence à représenter dans *QSSM*, où l'Algérie est au milieu d'une révolution. Chevalier et Gheerbrant mettent en évidence le potentiel que la mer tient à détruire et régénérer :

« La mer est un symbole du dynamisme de la vie. Tout vient de la mer et tout y revient. Il est un lieu de naissance, de la transformation et de la renaissance. Avec ses marées, la mer symbolise un état transitoire entre informelle virtualité et réalité formelle, une situation ambivalente de l'incertitude, le doute et l'indécision qui peut finir bien ou mal »³⁰².

D'où la mer est une image en même temps de la mort et de la vie. La mer apparaît dans le roman de M.Dib comme une «force », une puissance écrasante, plutôt qu'une entité ou institution, comme nous l'avons vu dans le monde monstrueux de la guerre qui comprend momies, minotaures, iriacés et spyrovirs. La mer représente les forces d'un passé mythique. Cette signification symbolique de la mer est également intimement liée à la figure de la mère. Le passé est toujours présent à travers la métaphore de la mer. Comme dans *Nedjma*, nous verrons que dans le roman de ce passé mythique Dib détient également l'espoir d'apporter des changements. Mais d'abord, les gens doivent se sentir connectés à leur passé. Ainsi, comme on l'a également vu dans *Nedjma*, le pays de passé mythique a un rôle important dans la promesse d'une révolution future. La connexion avec le rôle de la mère peut supposer par le titre du roman, *QSSM*, où mer peut également être entendu comme mère. Mis à part le réel, Nafissa et la mer

³⁰² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « *Dictionnaire des symboles* », entrée mer, p.623.

sont dépeints comme la protection, les figures maternelles. Le narrateur assimile la mer aux femmes en général dans un passage :

« Sans la mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement des orphelins ». p.20-21.

QSSM de Mohammed Dib s'affirme comme le premier grand roman sur l'horrible tragédie de l'humanité. Les signes visant la représentation de l'horreur en art mentionnés dans la postface du livre, ont conduit l'auteur à explorer des moyens artistiques insolites: ceux-ci, selon Dib, se rapprochent du modèle créé par Picasso dans *Guernica*, même si le contexte historique, la tradition culturelle et esthétique sont totalement différents pour les deux artistes.

Il semble que le questionnement que l'écrivain se pose est celui de savoir comment il est possible de transformer un tel événement en une émotion esthétique durable car il y a du possible à dire et de l'indicible. Autrement dit, il s'agit de considérer les moyens à mettre en œuvre pour présenter des choses aussi terrifiantes, lesquelles inspirent l'horreur et la crainte. Et ce, après Auschwitz et Hiroshima qui fonctionnent comme des baromètres de la souffrance humaine. L'Histoire est pleine de "noms sans nom" et il faut toujours les reconsidérer, les relier, pour que cela ne puisse jamais se reproduire. Si Picasso a inventé une construction « inhumaine³⁰³ » où se dit l'horreur de la guerre civile d'Espagne, Dib aussi opère une rupture, subvertit les codes de la représentation et crée un langage inédit qui donne à ses visions une force nouvelle. La toile de Picasso, on le sait, n'est pas une représentation traditionnelle de guerre car pour le peintre l'art est artifice, technique, virtuosité, interprétation et invention de la réalité.

Chef de file du cubisme, mouvement qui s'institue dans une critique de l'art mimétique, de cette tenace chimère selon quoi l'art copierait le réel, Picasso écarte de sa peinture tout détail réaliste, taches de sang, héroïsme, et recherche des motifs personnels de signification capables d'exprimer l'intensité de ses sentiments à l'égard de ce fait historique. Cela ne veut pas dire que la violence est voilée ou transformée: elle s'identifie à la destruction même, à la désintégration; elle est provoquée par les moyens mêmes de sa représentation. Ainsi *Guernica* n'est pas une toile historique, elle est le portrait mythique de l'histoire: un *Guernica* intemporel qui stigmatise le drame de la

³⁰³ Se référer à la Postface du roman *QSSM*.

guerre et ses horreurs. Arnheim³⁰⁴, un des critiques de l'œuvre picassienne, mentionnait à propos de la célèbre toile que les : « déformations de l'espace et les bizarreries du sujet sont aussi réalistes qu'une reproduction photographique, mais à un niveau de réalité différent »³⁰⁵. Ses affirmations trouvent leur pleine pertinence puisque la vérité n'est pas dans l'effet d'exactitude ni dans l'imitation parfaite mais dans la saisie de chaque aspect de la réalité avec sa valeur intrinsèque. Guernica est la grande révélation prospective d'autres cataclysmes tout aussi affreux, le symbole des victimes de la guerre en tout lieu, car l'illustre Espagnol transgresse l'événement particulier de l'histoire de son peuple et l'élève à l'échelle de l'universalité. Il s'agira donc, de considérer les techniques scripturales que Dib transpose à partir de ce que Picasso a fait dans sa peinture, au plan du texte et de la représentation narrative, de rechercher les modalités de l'écrivain pour inscrire ce qui n'est pas scriptable et dépasse l'entendement. La réalité plus invraisemblable que la fiction, pousse l'écrivain Algérien à s'en éloigner à son tour, et à opter pour un autre monde, celui des fantasmes, fait qui suppose la déconstruction et la destruction de l'autre concret. L'auteur refuse de la sorte l'optique réaliste et nous propose en échange un espace tout aussi réel, mais qui constitue le monde sensible des éléments impalpables, des émotions, du lyrisme, de l'imaginaire. Comme il le précise dans sa postface, au lieu d'une « reconstitution historique » il préfère « un cadre terrible et légendaire » puisque aucune horreur ne résiste à la répétition, aucune violence à l'excès de sa projection. Le temps plonge tout dans l'usure. Le problème qui se pose pour l'écrivain et l'artiste est donc de chercher à élaborer les moyens de lui échapper, à partir du moment où l'on est conscient de ses effets nuisibles. Une écriture de science-fiction, d'anticipation, de pressentiment traversée d'interventions surnaturelles, imprégnée de mythes « anciens et modernes les plus actifs³⁰⁶ » nous introduit dans un univers apocalyptique et semble offrir à Dib la meilleure formule pour « nommer ce qui n'a strictement pas de nom³⁰⁷ ». Même si la rencontre de *QSSM* avec la littérature de science - fiction est fortuite, comme l'écrivain l'affirme dans sa postface, elle est significative et ne peut

³⁰⁴Rudolf Arnheim, «*The Genesis of a Painting. Picasso's Guernica* », Berkeley: University California Press, 1962.

³⁰⁵Ibid, p.24.

³⁰⁶Postface, p.191.

³⁰⁷Postface, p.190.

pas être passée sous silence. A la manière des surréalistes qui visaient la création d'un mythe collectif, incarnation de la fusion totale de l'imaginaire et du réel, du monde objectif et subjectif, Dib crée un monde symbolique, qui ne fait qu'un avec le monde réel. Si l'écrivain, à l'instar de Picasso et des surréalistes, on le rappelle, c'est Apollinaire qui forge ce néologisme par lequel il désigne une façon de traduire la réalité se tourne vers une autre réalité, « plus vitale », transcendante, on le sait ce n'est pas un acte gratuit, il le fait déterminer par plusieurs raisons qu'on essaiera d'analyser. Paul Ricoeur montre que les mythes ne sont pas des histoires fausses, irréelles; ils « explorent sur un mode imaginaire notre rapport au monde, aux êtres, à l'être³⁰⁸ ».

L'importance accordée au mythe s'explique par le rôle déterminant du mythe dans l'existence de l'humanité: il inscrit la volonté de survivre et de résister à toute forme de sujétion. De cette manière, le mythe constitue un prétexte pour sauver l'existence humaine de la nature fragmentaire du temps, la préserver de son caractère éphémère et dérisoire, en lui assurant une valeur et une dignité. Parole située hors de la temporalité, le mythe s'inscrit dans le temps historique pour lui donner un nouvel éclairage: « En faisant de l'histoire et de son modèle intemporel des reflets réciproques, [...] l'histoire mythique [...] représente une tactique d'annulation de l'historique, d'amortissement de l'événementiel ». Certes, l'utilisation de la mythologie pourrait traduire l'importance accordée au passé, mais à la fois celle-ci, par la mythologisation même des faits historiques, des événements, imprime un caractère relativisant à l'histoire en tant que catégorie épistémologique. *QSSM* s'institue ainsi en représentation valide d'un passé mutilé, oublié, enterré par l'autre. Dans le monde de l'aliénation, la vie quotidienne se déroule dans une atmosphère perpétuelle d'inquiétude et de catastrophe imminente, menaçante à chaque instant. L'étouffement qu'elle impose, les paniques, les révoltes rendent l'événement de la guerre inexplicable et inexprimable. C'est justement par les mythes, sorte de révélateurs comme en photographie, que les choses se dévoilent, se démasquent; le monde devient parlant, dénudé. En fait, l'écrivain, en intégrant la pensée magique dans son discours narratif, tente d'imprimer la marque d'une résistance et ainsi on comprend mieux le rôle subversif latent du mythe.

³⁰⁸Paul Ricoeur, « *Le conflit des interprétations* ». Paris: Seuil, 1969, p. 146.

Après avoir fait ce rapide survol visant à identifier quelques aspects du fonctionnement des mythes³⁰⁹ dans le roman, on tentera de déterminer s'il y a parenté entre les mythes de Picasso et ceux de Dib. Si Picasso a su par son art transmuter la réalité contemporaine en mythes qu'il a adaptés aux nécessités de sa peinture, mettant en harmonie les mythes et ses motifs personnels de signification, Dib, à son tour, invente des mythes modernes, adéquats aux exigences de son écriture fantastique. Ainsi, le Minotaure, le mythe essentiel de Picasso, sera repris également par l'écrivain. Il semble que M.Dib Suggère à l'égard du Minotaure de Picasso, d'y voir non seulement l'incarnation de la violence, le symbole du déchaînement incontrôlable de la force aveugle, mais aussi une analogie entre l'espace labyrinthique qu'il occupe et l'espace hétérogène du tableau, composante qui se retrouve dans le texte de M.Dib aussi et sur laquelle on reviendra car elle exige une explication³¹⁰. Pour l'instant notons que Dib, en considérant les traits physiques et les attributs de violence, de brutalité du Minotaure picassien, opère une translation afin de symboliser dans son monstre l'image de l'Autre. Il n'est plus, comme chez Picasso ressemblance des oxymorons, un taureau au visage mi-humain; cette fois le Minotaure est l'humain devenu bête féroce - créature étrange, "lance-flammes en avant" dont les simples mouvements provoquent des sifflements. Le minotaure de Dib est présence fantomatique grise et vaguement définie. Toujours nommée à la dérobée, toujours entourée d'un halo mystérieux qui attire et repousse à la fois:

*« Des minotaures veillent aux carrefours: à vrai dire des momies qui ont été ressuscitées et affectées a ce service. De leur sommeil millénaire, beaucoup gardent encore une immobilité, une rigidité, dont elles ont quelque mal à se débarrasser. Cela ajoute à leur regard de lézard, elles inspirent une terreur salutaire qui se traduit par un grand respect ».*p.46.

Représentants des autorités coloniales, les minotaures se montrent insensibles et implacables car enfermés dans leur « blindage », rien ne les touche. La bête, sorte de fauve sombre,p.98. Plusieurs passages montrent que les minotaures font références aux

³⁰⁹ Voir chapitre concernant le mythe. P.199.

³¹⁰ Voir le mythe du minotaure. P. 214.

autorités coloniales : « les errants que nous rencontrons, de plus en plus nombreux, dans les rues. Ils pénètrent partout: dans les magasins, les habitations et prennent possession de la place qui leur convient ». p.67.

Les minotaures sont toujours des images de l'autre. Aussi imprécises sont les données concernant les techniques de guerre de ces créatures définies. Il est difficile d'identifier les machines sophistiquées désignées par des termes tout neufs, inventés: « les spyrovirs rapides et doux »,p.102, ou les iriaces, « ces oiseaux guerriers inaccessibles à l'amitié », p.106, qui crient et s'agitent au milieu des flammes avec lesquelles ils se confondent, p.33. Et la « théorie du comportement des iriaces », que l'écrivain élabore en étudiant « leur direction, le nombre, les heures de leurs sorties et de leurs retraites, p.133, ne sert-elle pas à lire, comme naguère les oracles, ce qui va arriver? De même, les nouvelles constructions nous adressent « un avertissement » qu'il faut comprendre, p.146 ; ce sont là autant d'éléments qui font signe et annoncent l'ébranlement de ce monde et la naissance d'un autre, nouveau. C'est d'ici que découle le caractère de « vision et pressentiment », p.189, de l'écriture dibienne, fait qui permet de saisir le but de l'auteur: encadrer la réalité de l'actualité, tout en nous proposant un développement dans le futur. Cela renvoie à Breton, chez qui le mythe est également connu comme un moyen concret de liberté et comme une projection de l'avenir. « Le type de la metabkha », « l'ingénieur rigoureux » qui ajuste « la machine [...] avec la superbe aisance d'un cyclotron », p.25 est l'annonceur de ce futur qui se prépare dans les entrailles de la terre; l'avenir est placé ainsi sous l'emprise du présent puisque c'est à partir des possibilités qui constituent le « maintenant » que se figure ce futur. A partir des signes de prémonition, c'est un mythe de la création qui se dessine, ce qui équivaut à un bouleversement radical: Un ancien et silencieux cataclysme nous ayant arrachés à nous-même et au monde, seul un nouveau cataclysme pouvait nous y projeter. Mais jusque-là., nous allions poursuivre notre existence selon l'ordre qui nous avait été légué, le destin désaffecté, refroidi, vide de sa puissance, échoue au fond de chacun de nous. Jusque-là, le temps passerait, et quoi qu'il advint, rien n'arriverait. Il y avait bien une maison, un domaine, des tâches à mener, mais tout cela n'était qu'un mensonge. Nous promenant dans cette simulation de la réalité, nous traversions bien plus vivantes que nous, les choses, auxquelles nous n'offrions pas la moindre résistance, p. 78.

L'image du désastre absolu, nous laisse déceler la colonisation avec son virtuel ordre immuable qui s'enferme dans l'intervalle de mensonge. Le second cataclysme, qui est du même ordre que le premier, mais en sens contraire, vise la guerre de libération de l'Algérie. Dib va encore plus loin, sa prémonition extrêmement perspicace de la débâcle mondiale postcoloniale se matérialise ainsi dans un mythe inédit de la création. Mais avant de parvenir à la naissance du monde nouveau, ou pour mieux dire à la re-naissance du monde, car il s'agit non d'une « naissance habituelle mais plutôt de la répétition de la naissance archétypale, « on éprouve un stade obligatoire de métamorphoses, c'est-à-dire une dégradation successive et à la fois, une stratégie politique du fait qu'elle implique la question de formes de résistance adaptées à une situation tragique, intenable. Ce concept clef chez les surréalistes, la métamorphose, mystérieux « passage » transformation d'un corps en un autre, création des monstres, est reprise à la mythologie où elle est chose courante. On change d'aspect, de visage pour que la différence s'efface dans « d'informes moellons » p.86, on est transformé en ruisseau de sang p.148, on vit dans la peur d'être transformé en quelque monstre qui est justement l'adversaire de l'immortalité humaine. Le plus souvent, on est changé en pierre. En partant des attributs de la pierre: inflexibilité, dureté, rigidité, insensibilité, Dib trace les contours de la vie tragique, inhumaine des Algériens et de ses marques inscrites comme des tatouages. Ce passage vers l'anorganique, vers le minéral, la désagrégation que le souffle de la vie subit fait penser à une transformation de l'horreur en silence et c'est contre lui que l'écrivain prend la parole. De la sorte, les visages, topoï par excellence de l'expression des sentiments, traduisant l'angoisse causée par la guerre, deviennent des paysages arides, inhabités, visages géographiques ou paysages faciaux, des silhouettes difformes, enlaidies par l'exacerbation de la douleur, tout comme chez Picasso où la physionomie devient métaphore plastique: les dents, la langue sont cri hystérique, l'œil n'est plus œil, mais il est larme. L'autre œil, l'œil soleil de Guernica, centre irradiant de toute la douleur renvoie à un autre générateur de métamorphoses, emblème de semi mort dans le roman de Dib. Le signe solaire, l'astre néfaste auquel, selon les termes de Dib Icare vient se battre les ailes est assimilé au colon chez Dib p.28, car il se lie aux autres composantes destructrices de la vie sous l'oppression coloniale, rendant « l'air dur et sec », plongeant « la terre privée

d'ombre » dans « la torride amertume » p.32. Rattachée au mythe du souverain, du fait de son autorité, la symbolique du père est significative dans la littérature maghrébine par son lien avec la quête identitaire. Dib remet en question le mythe du père, et lui en substitue un autre, celui de la mer-mère-femme, bouleversant ainsi les coordonnées de l'ordre de la pensée indigène puisqu'en Islam elle est oubliée. L'image de la femme véhiculée par Dib, n'est plus medium préféré de l'expérimentation des tourments physiques et émotionnels, de la souffrance extrême comme chez le peintre; elle est celle de la continuité, de la tranquillité, celle qui assure la permanence de la vie. Symbolisée par la mer, elle incarne la source de la vie et de l'énergie créative. Se souvenir d'elle, c'est se souvenir de la mère, femme-mère des enfants, de celle « qui n'abandonne pas [...] ». On sait que la mère est lieu sacré par excellence, celui où le mystère de la vie est caché, mais la mer-mère redouble ce rôle; en tant que gardienne de l'ancienne tradition, « répétition infinie des mêmes rites », des valeurs spirituelles, elle sera celle qui les transmettra à ses enfants. Ainsi, elle est non seulement matrice créatrice mais aussi formatrice. Espoir, promesse de l'avenir, elle maintient la vie et aide l'homme à se relever par un ressourcement profond dans la grotte inépuisable de l'origine. On a déjà mentionné l'analogie entre l'espace labyrinthique du Minotaure et l'espace hétérogène de la toile picassienne, où formes humaines et bêtes, jour et nuit, dedans et dehors, vie et mort s'immiscent subrepticement. Il semble que le roman de Dib par ses entorses narratives à la chronologie de l'histoire, par la succession affective des événements, par le déploiement analytique de l'espace à l'instar des peintres cubistes, nous conduit vers une logique pareille de la pensée. Dès lors le rôle de Nafissa dont le nom en arabe signifie « valeureuse », « souffle de la vie », « âme », p.128, celle qui guide l'homme et lui montre la voie dans le dédale de la guerre, ne serait-il similaire à celui d'Ariane qui donna à Thésée venu en Crète pour combattre le Minotaure, le fil à l'aide duquel il put sortir du labyrinthe? Cela paraît d'autant plus pertinent que la mer-mère-femme est présente dans le titre du roman de Dib et revient tout au long du récit, s'imposant comme une continuité, comme le fil conducteur et unificateur des fragments épars de la narration. Dans ce contexte, en essayant de motiver le conflit dans l'ordre du texte. Dérèglement de l'histoire, dérèglement du fil narratif qui nous suggère l'inachevé. Dans des moments de crise

comme celui de la guerre, on a vu comment l'écriture des mythes et de magie peut offrir une explication et une justification de l'histoire. Parallèlement à la désintégration du temps, Dib procède au brouillage de l'autre dimension déterminante de notre existence: l'espace. La ville est générique, sans nom, car pour l'auteur Algérien, la guerre est coma temporel et spatial. Dès le début, quand nous sommes introduits dans la métabkha « au plafond bas et enfumé, aux murs taches de graisse », p.13, on nous dit que l'endroit n'a pas d'importance: en tant que témoin unique d'un espace qui déborde le cadre algérien, l'auteur témoigne pour le monde entier. Il est vrai, on peut trouver des noms géographiques réels tels que : Ouahrane, Moghnia, Remchi, etc., et à ceux-ci s'ajoutent quelques mots arabes qui nous donnent la spécificité locale, mais le manque de détails est intentionnel, car le dessein de Dib est justement de perturber les coordonnées spatio-temporelles. En fait, toute l'action du livre, s'il y en a une, est construite à partir des déplacements réels ou statiques entre plusieurs niveaux d'espace. Ainsi, l'espace urbain, reflet des structures sociales imposées par la communauté dominante où les éléments : social et spatial sont étroitement imbriqués, engendre maintenant, à cause de la guerre, plusieurs niveaux: l'ancienne ville, ou la ville de l'air et la ville souterraine. A la surface, la cité bâtie par « les autres », par les forces d'occupation: La disposition de la ville: un enchevêtrement de boyaux creusés dans le basalte sur plusieurs étages, avec quelques fentes sur l'air libre mais qu'il est fort difficile de repérer, cette disposition même facilite la communication. En effet, sommes-nous plus qu'un dédale à l'intérieur d'un autre dédale à présent, abstraction faite de la faculté que nous avons de nous déplacer? P.24.

Espace de la ville des nouvelles constructions et espace de la ville souterraine entre lesquels l'être est tiraillé, car en réalité, la guerre se révèle, dans le roman de Dib, comme une rupture et une oscillation au lieu de la dichotomie. L'espace de la ville étrangère est celui qui différencie le tissu de la médina, striant le paysage lisse du nomade qui lui sert à présent de moyen de communication. Il a aussi une autre connotation car il est endroit de rencontre avec l'altérité, de contact douloureux et lieu de piège: « Est-ce là que gît le secret de cette attirance que de nombreux habitants ont payé de leur vie? », p.97. La ville étrangère agit donc comme par magie: par l'aspect merveilleux, par le mensonge, par le leurre, elle captive et séduit l'habitant indigène en

le plaçant dans un écart par rapport à sa « propre » cité, en le déviant de sa direction de déplacement. Matérialisation durable de l'oppression de l'indigène, les nouvelles constructions ont été érigées par le sacrifice de toute la population – « des enfants, des femmes en font les frais », p.61. L'on a ainsi un espace urbain à deux composantes: enfer ou espace des damnés, espace du présent, de l'air, restrictif, multiple contre le paradis, abri dans la terre inépuisable et suprême, espace continu du passé qui engendre aussi l'embryon de l'avenir. Surgit ici un élément inédit: car Dib opère, dans son roman, un renversement des deux termes: paradis et enfer, par rapport à l'eschatologie traditionnelle; l'enfer est en haut, alors que le paradis, espace de l'action clandestine est en profondeur. Dans son post commentaire au roman, p.191, Dib suggère le mariage de ces deux espaces: (djanna wa djahannam) union de l'espace féminin (en arabe) du paradis et celui masculin de l'enfer: c'est à cette association que lui semblent appartenir les choses. L'idée d'une fusion entre les deux villes apparaît comme l'unique justification ou comme une possible compensation du malheur qu'on doit éprouver. La violence de la guerre déborde, excède, elle est puissance démesurée, exorbitante par définition, échappant à toute limitation et restriction. Tout l'espace bouge et nul frein ne s'impose pour tempérer l'atmosphère brûlante qui brise le tympan et brouille la rétine. La réalité torrentielle ou les murs immobiles remuent comme soumis à des spasmes, à des sortilèges, la violence des contrastes, le dynamisme des images, le tempo syncope et les sensations brutales désarticulent l'être, l'arrachent à lui-même. Déshérité, sans avoir une place, l'Algérien « flotte », p.99, est « suspendu », p.102, saisi par la lévitation. Les gens sont poussés « hors d'eux-mêmes », p.66, comme si le corps devenait inapte à contenir une souffrance et une humiliation débordantes. Carcasse matérielle indissociable de l'être, le corps est siège des phénomènes étranges provoqués par la déchirure: dédoublement, p.46, transsubstantiation, p.168, réinvention de l'apparence p.77. Le cœur, organe vital par excellence, abandonne le corps et part, p.39, puisqu'on est écœuré par l'angoisse et qu'on vit au seuil. Genre d'existence végétative, latente, métissage entre la vie et la mort. La vie est vécue comme un cauchemar, le rêve insère dans la vie: pour surmonter et traverser les ténèbres de l'anxiété inspirés par une réalité sordide. Dans un monde vide, le sommeil n'est plus un recours, ni un repos, il devient cauchemar du

sang, p.33, ou l'espace à parcourir se dilate davantage, rendant tout encore plus effrayant. L'espace est ainsi « lieu où tout peut arriver, même l'inimaginable ». Le temps échappe la chronologie, l'espace en dérive, insituable, devient à son tour lieu déconcertant de l'irréalité dans laquelle Dib nous introduit. Le langage, le seul qui permet de surprendre cette folie motrice universelle, subit, lui aussi, une déconstruction. Dib nous prévient, dans le méta-texte ajoute à son roman quant aux enjeux, instituer une distance par rapport au modèle traditionnel du roman réaliste et créer un autre modèle esthétique, analogue à celui que propose la peinture de Picasso. Il s'agira donc, de cerner d'autres moyens artistiques que l'écrivain Algérien s'est donné pour "paraphraser" l'événement terrible, censure de l'histoire de son peuple, p.190. Le langage même par lequel l'artiste s'attaque à la réalité insaisissable est soumis à des violences syntaxiques étonnantes, à une mutilation des significations et se trouve par la suite quelque part dans un équilibre instable entre le rationnel et l'irrationnel. On mesure dès lors toute l'importance de la langue dans ce système narratif qui se tient résolument aux limites, non pas de la représentation, mais du représentable. Narration lyrique, dialogues, chansons, séquences oniriques s'enchaînent selon une stratégie et une technique prodigieuses, conférant au roman une architecture d'ensemble puisque ce qui compte réellement c'est le vaste remuement de tout ce qui se structure, s'organise en un. Ce dispositif textuel qui procède par collages, par fragments, nous oblige à scander le tempo de la lecture et à suivre son itinéraire entrecoupé, parsemé des tourbillons, des ralentissements, des interruptions ou des silences tels qu'ils sont marqués par le vocabulaire et, également, par les jeux typographiques: italiques, espaces blancs, guillemets, ou points de suspension. La complexité de l'événement semble réclamer la nécessité de découper l'arabesque narrative en chapitres, sans titre, sans nombre, distincts, constituant une multiplicité de tableaux dont chacun pourrait être facilement ôté de l'ensemble, et façonner une entité. Un tour d'horizon est suffisant pour observer qu'il s'agit d'un texte de prose singulière: un rythme perpétuel, mais changeant, imprègne le discours tandis que les répétitions, les rappels ont un effet de rime ou de refrain. Toutefois, la virtuosité, car il y a un véritable savoir-faire, ne nous permet pas de nous installer dans la délectation esthétique: on est toujours sollicité, intrigué, afin de comprendre le message de

l'auteur et à la fois d'embrasser le tempo extrêmement rapide, parfois déroutant, de son écriture brisée. Au-delà de cet aspect, il y a l'essentiel: l'effort irrépressible de l'artiste pour nous faire croire son histoire, faire toucher, passer de la vue et de la lecture du texte à la toile puisque ce qui est réel est aussi tangible. Dib nous fait toucher par les mots et non de la main, et c'est ici la dimension capitale de son œuvre, le côté poétique. Les mots ne sont pas les mots habituels du langage articulé; inventés ou non, leurs associations inouïes qui ne rentrent pas dans le rythme ordinaire, choquent et déplacent nos images toutes faites, nos habitudes de lire. Rendre la monstruosité de la guerre à son paroxysme, c'est justement toucher à l'irreprésentable, et cela n'est réalisable que si se trouve mis en œuvre un large éventail de moyens artistiques contradictoires lesquels exagérés, déformés choquent violemment le consommateur d'art. L'implique en actant émotionnel. Alors là, où la représentation défaille, le présent des affects re-présente, toujours de nouveau à l'imaginaire et l'inimaginable, tel est le cas dans Guernica.

I-4-La symbolique dans Guernica de Pablo Picasso :

Nous essayons de comprendre pourquoi Mohammed Dib évoque Guernica en expliquant cela par le principe de résistance au cœur d'une forêt de symboles.

Parmi les peintures les plus célèbres du XX^{ème} siècle se trouve celle intitulée Guernica. C'est à la fois, expression d'une souffrance et résistance d'une population signée par l'engagement de l'artiste. En effet, elle fait référence à un fait de guerre, c'est-à-dire au bombardement du village basque de Guernica : «Le 26 avril, les avions de la légion Condor, appui des franquistes, dirigée par l'Allemand Wolfran von Richtofen, bombardent la localité et mitraillent la population qui fuit³¹¹».

À travers la traduction d'une souffrance, celle qui a été vécue en Espagne dont Pablo Picasso est originaire, nous pouvons supposer qu'il existe une forme de colère qui fait que l'engagement psychologique devient engagement de P.Picasso. Un engagement qui devient engagement de la matière, de sa matière. Ce tableau, qui évoque une multitude de symboles est ainsi organisé pour rendre l'effet d'un drame, pour matérialiser l'idée d'un monde souffrant. Les éléments de la pensée cubiste que sous-tend cette œuvre sont perceptibles dans l'éclatement des formes des corps et permettent de traduire véritablement l'action de détruire, la barbarie des bombardements. Ainsi, Guernica correspond à la guerre d'Espagne. Une guerre qui réveille indiscutablement des échos forts. Celui des anarchistes, de la passion, et de l'engagement de Picasso qui affirme :

«Guernica est le peuple espagnol³¹²». Elle s'avère une passion, dans le sens de pathos, c'est-à-dire une souffrance qui, ici, se veut violente. Cela rend compte d'un lien particulier entre le peintre et le regardeur. Comme si le premier voulait interpeller l'autre par tous les moyens. Comme s'il voulait que celui-ci puisse vivre dans sa chair la souffrance qui a motivé l'acte de création. La première impression que l'on a de Guernica est d'ailleurs une impression de déchirure, comme si les formes acérées pouvaient constituer une forme d'agression en dehors du champ plastique. Cette peinture exprime donc la douleur, la réaction de l'humain face à ce qui l'opprime, le violente, le brise. De ce fait, elle est à la fois cassure et tentative de reconstruction, de

³¹¹ Gervereau Laurent, « *Autopsie d'un chef d'œuvre, Guernica* », Paris Méditerranée, 1996.

³¹²Barr Alfred J, Picasso, forty years of his art, New York, Museum of Modern art, 1939, cité par Gervereau Laurent, Ibid.

survie ; mais de survie pénible comme si la blessure était conçue comme étant à tout jamais indélébile. Elle désigne donc la passion d'un peuple comme l'a si bien représenté à travers la symbolique du taureau et du cheval. « Si le taureau représente la brutalité, le cheval par contre représente le peuple ». S'il est certain que les propos du peintre constituent également des éléments à interpréter, des énigmes supplémentaires qui sont propres au personnage de Picasso, nous pouvons malgré tout affirmer que, d'un point de vue purement esthétique, Guernica est en soi un cri...

En effet, nombre de ses œuvres y font référence, ainsi qu'au Minotaure auquel il a avoué s'être parfois identifié... Notons que les symboles d'animaux ont souvent eu un important rapport avec le domaine politique.

Les nations s'incarnent bestialement, en valeur positive ou négative, héritant des armoiries. Le développement de la presse mondiale apporte un support à ce nouveau langage. « Les journaux, surtout les hebdomadaires, et les gravures occidentaux parlent du monde – qui est alors exploré et domestiqué – avec des dessins, seule manière de représenter l'histoire en marche ». Généralement, on se sert d'allégories lorsqu'on ne peut pas parler librement. On peut se servir de l'image d'un animal qui désigne alors le monarque ou le dictateur, autant d'individus sous le joug desquels on ne peut pas s'exprimer. Ainsi, même si le chef d'État, ou tout au moins les pôles de pouvoir visés, comprennent ces informations codés ils ne peuvent en aucun cas condamner leur créateur dans la mesure où celui-ci ne les a pas directement nommés et identifiés. Il les a représentés à l'aide d'une imagerie sans doute plus puissante que s'il s'était agi de véritables portraits ou effigies. Et Guernica peut être vu aussi à travers lui « [...] comme la toile de l'exil, de la distanciation douloureuse par rapport à une terre natale devenue terre étrangère. ». Comme nous l'avons dit, taureaux et minotaures hantent l'ensemble de l'œuvre de Picasso, comme étant issus d'une violence latente que l'on retrouve également dans d'autres œuvres d'artistes espagnols comme El Greco ou Goya. La toile de Guernica elle-même, constitue un symbole. C'est le symbole de la révolte, du cri d'indignation devant les horreurs du fascisme. Picasso renouvelle en cela le concept de la peinture d'histoire.

De ce fait, Guernica constitue réellement une œuvre apocalyptique : il faut concevoir un village paisible, innocent soudain dévasté par le feu du ciel.

Ce fait représente une peur antique ressentie par bien des peuples primitifs qui est la peur des puissances du ciel, la peur du dieu tonnerre. Ce qui fait de Guernica une véritable tragédie est que ce drame a des allures de punition divine, de colère du ciel. Guernica n'est donc pas le reflet de la beauté d'une bataille ni même d'un acte de guerre ; elle constitue avant tout l'expression d'un massacre. Ce qu'on nous dévoile avant tout, ce sont la mort et la souffrance qui nous sont montrées réellement sous l'angle qui les caractérise : celui de la cassure, de la déchirure, d'une destruction de l'être.

Selon Damisch Hubert, la chair et l'os³¹³. Nul doute que chez Picasso, il n'y ait plus que l'os : l'arête et la nervure. Il s'agit d'une œuvre sèche. Rêche. Acérée puisque :

« La sensualité picassienne ne passe pas par la chair. La peinture de Francis Bacon est, à contrario, une peinture où les deux éléments fusionnent et paraissent en équilibre. [...] Chez Picasso, [...] il n'y a que l'os. [...] Un squelette polysémique et vu sous tous les angles à la fois. »³¹⁴

Dans ce tableau, précisément, on a retiré toute forme de peau, toute forme de chair afin de mieux nous exposer l'horreur du bombardement. Non pas une horreur abstraite exprimée par des tons flous, incertains, mais une horreur «osseuse», «cassante» que traduit, dans un sursaut de violence la dureté des traits ainsi que la tonalité générale dont nous avons déjà parlé, cette tonalité noir/blanc/gris, qui est celle du deuil.

De plus, il ne s'agit pas ici de l'acte d'un artiste clairement assujéti à un pouvoir, mais plutôt d'un acte totalement libre seulement dicté par la conscience de Picasso voire par sa colère. La profusion d'esquisses préparatoires témoigne également de la volonté et de l'engagement enfiévrés du peintre :

«Entre le 1er mai et la fin juin 1937, Picasso a fait 45 croquis. Les éléments principaux apparaissent dès les premières esquisses : le taureau, la porteuse de lumière et le cheval. Picasso exprime dans cette toile un drame universel : celui de la guerre, de la violence aveugle, des enfants morts, des mères éplorées. Pour dire cela, il se sert de son univers

³¹³Damisch Hubert, « *Théorie du nuage* », Paris, Edition du Seuil, 1972, cité dans De Mèredieu, Kant et Picasso, op, cité, p.86.

³¹⁴Ibid, 86-87.

*personnel, et reprend les figures de la corrida, le cheval et le taureau symbole de « brutalité et d'obscurité ».*³¹⁵

Nous pouvons essayer d'analyser en profondeur, au-delà de la personnalité picassienne, les figures du taureau et du cheval. Le taureau est en quelque sorte l'emblème de la culture espagnole, il représente également l'engouement de Picasso pour la corrida. Il est présent, en outre, dans d'autres mythes³¹⁶. Le cheval est également prépondérant dans la toile. Si l'on s'en tient uniquement à la culture espagnole, il est l'animal qui se bat, au même titre que les picadores et les toreros, contre le taureau. Néanmoins, si l'on tient compte d'un champ mythologique plus large, il est certain qu'il se situe « sur un plan plus élevé que l'espèce bovine. [...] Le cheval incarne symboliquement la force et la vitalité.

N'oublions pas, pour aller plus loin dans la symbolique du cheval, que celui-ci représentait dans la civilisation grecque ancienne, le dieu Poséidon, dieu de la mer mais aussi des tremblements de terre. C'est pour cette raison qu'il joue un rôle essentiel dans la légende de la guerre de Troie.

En effet des archéologues affirment que :

*« l'animal symboliserait la flotte achéenne qui avait conduit jusqu'à Troie l'armée de siège : les navires ne sont-ils pas les chevaux de la mer ? D'autres savants encore font remarquer que le cheval est l'animal de Poseïdon, dieu des tremblements de terre : or, on le sait aujourd'hui, la Troie VI, qui précède celle correspondant à l'Iliade, a effectivement été détruite par un séisme. »*³¹⁷

Notons que dans la mythologie personnelle de Picasso, ce système masculin/féminin³¹⁸ a tendance à s'inverser. Ainsi :

« L'humanisation symbolique du cheval était sous-entendue dans le caractère profondément érotique de sa lutte avec le taureau, emblème symbolique de la libido depuis les Anciens [...]. L'accent mis sur le contraste entre la masse brute de l'assaillant

³¹⁵Bernadac Marie-Laure, « Du Bouchet Paul, Picasso, le sage et le fou », Découvertes, Gallimard, Peintures, 193p, p.97.

³¹⁶Chapitre infra, mythe. P. 212.

³¹⁷Revue Historia N°689, mai 2004, P.28.

³¹⁸ Gerveraeu, op, cité.

et la faiblesse vulnérable de la victime, tous ces éléments métaphoriques reflètent une projection des caractères spécifiques du « masculin et du féminin »³¹⁹.

Est-ce cet aspect tragique de la symbolique du cheval qui a motivé sa présence dans une œuvre aussi puissante que celle de Guernica ? Guernica est le fruit d'une longue série de recherches ayant pour point de départ le premier tableau de 1937 qui tient lieu de réaction face à la barbarie du franquisme.

Ce tableau conçu en fait comme une bande dessinée, constitue dans un premier temps une réelle parodie allégorique des actions du dictateur (Franco) puis dans un second temps, une sorte de dramaturgie. D'ailleurs, les différentes phases d'élaboration de ce tableau, les personnages qui y apparaissent peu à peu, sont autant de signes témoignant du rapport étroit qu'entretiennent ces deux œuvres. Ainsi, dans Guernica qui est une toile commandée depuis janvier 1937 :

«Maison et lampe tendue, cheval, taureau apparaissent dès le 1er mai, puis la femme éventrée. Le guerrier également, mais tête à droite. Ensuite des études précisent l'ensemble, notamment une huile sur toile du cheval le 2 mai. Les travaux se multiplient. Esquisses, souvent sur des bouts de toile [...]. Le 8 mai intervient la femme à l'enfant mort. Elle grimpe sur une échelle le 9. Le 10 apparaît un Minotaure impassible. Le 13 une femme qui pleure, le 15 l'épée brisée, le 27 mai un homme tombant, une main de guerrier le 4 juin. Toutes ces étapes [...] indiquent surtout de façon éloquente le processus créateur de Picasso³²⁰ ».

Les symboles présents dans cette toile ont été soigneusement choisis, mis en place. Toutes les attitudes des personnages ont été établies de façon précise.

«Pour la grande toile, dont le premier état photographié sous forme d'esquisse date du 11 mai 1937. L'évolution est aussi sensible, mais des éléments définitifs sont en place : le taureau, corps en sens inverse, femme à l'enfant mort qui ne bougera plus tellement, femme bras levés à droite, maison en flammes, femme à la lampe issue de la première esquisse, femme fuyant avec enfant-colombe. Le guerrier, inversé, étend tout son corps avec une tête casquée très « jetée ». Surtout, élément fondamental de

³¹⁹Ibid.

³²⁰Ibid.

composition, un poing (sans faucille et marteau) se dresse « [...] des diagonales partent du poing dans toutes les directions ». Il est important de suivre au moins une des étapes de l'élaboration du tableau. Ainsi, par exemple, dans ce « premier état », la présence du « poing » est significative. Ce poing, qui disparaîtra dans le « troisième état » témoigne à la fois de l'engagement politique de Picasso mais aussi d'une certaine rage. C'est pourquoi il faut en tenir compte, même si cet élément n'est plus présent dans l'œuvre définitive. Notons, par ailleurs que ce poing sera remplacé par le cheval hurlant, qui devient visible dans le :

« quatrième état où la composition est presque définitive et [ou] surtout des modifications considérables sont intervenues. Le cheval a pris sa position, le taureau est devenu Minotaure inversé (grâce au regard humain). Le cheval hurlant a remplacé le poing levé et, même si un vestige de ce poing reste dans son corps, il est demeuré volontairement et forme une fente-déchirure (les plis du coude) à apparenter avec celle de la lance³²¹ ».

La présence d'un Minotaure « inversé », c'est-à-dire d'un Minotaure au regard humain, est un puissant symbole qui se veut récurrent dans l'œuvre de Picasso. Le Minotaure de Guernica revêt un aspect particulier. La tristesse et la peur qui semblent se lire dans son regard humain paraissent l'affaiblir, le rendre vulnérable. Cette vulnérabilité que Picasso introduit dans la symbolique du taureau ou du Minotaure se veut paradoxale. En effet, en principe, dans la mythologie grecque, le Minotaure est celui qui inspire la peur car il a un aspect monstrueux puisqu'il possède un corps d'homme et une tête de taureau. Il a pour mère Pasiphaé, la femme du roi Minos et pour père un taureau sacré. Il est enfermé dans un labyrinthe par le roi Minos qui lui offre régulièrement des jeunes gens en guise de repas. Le Minotaure fut tué par Thésée qui parvint à sortir du labyrinthe grâce au fil d'Ariane. Le taureau, en général, représente la force, la toute puissante. Il détient, de plus, un rôle déterminant dans de nombreux mythes. Le symbole du taureau est également associé au culte sacrificiel de Mithra. Divinité ancienne à laquelle Picasso fait souvent référence – de façon sous-jacente – dans ses représentations du taureau. La corrida en soi est un sacrifice. La violence et le sang

³²¹Gervereau, op, cité.

font partie de la symbolique du taureau. Il existe d'ailleurs d'autres types de sacrifices concernant le taureau. Ainsi, dans les Andes, régions conquises par les espagnols, il était d'usage que les indiens organisent régulièrement un combat entre un taureau qui symbolise le peuple espagnol et un condor symbolisant le peuple indien. Le condor était maintenu attaché sur le dos du taureau, et pouvait de cette façon, le blesser violemment. Picasso va encore plus loin dans le domaine du sacrifice. Ainsi il associe à plusieurs reprises le culte de Mithra et le sacrifice du Christ. C'est-à-dire le sacrifice rituel d'un taureau pour honorer un dieu, et le sacrifice de Dieu lui-même :

« Les écrits automatiques de Picasso abondent encore en [...] références où le sang du Christ se mêle à celui du taureau et au vin de la messe, le sang de la vierge à celui du taureau et du Christ : [...] sanglantes beautés intestines qui s'emmêlent chaque fois plus au labyrinthe du grand mât de la douleur. »³²²

Le sacrifice du Christ est avant tout sacrifice d'un homme, celui-là même qui dans son agonie murmure : « Seigneur, pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font. » De ce fait, on peut supposer que si Picasso a choisi de conférer un regard « humain » à cette tête de taureau, c'est sans doute mise à mort, d'une certaine manière, pour inverser le principe de la corrida, c'est-à-dire pour montrer que le bombardement de Guernica a constitué une scène de l'être humain. Le Minotaure se serait donc substitué à l'homme tout en gardant un regard humain pour montrer que le village de Guernica est devenu soudain un véritable abattoir, un lieu où les gens ont été massacrés comme des animaux. Il y a donc un puissant aspect mythologique dans cette œuvre. Alors Picasso, peintre d'histoire ? Sûrement, à sa manière. Dans une nouvelle forme de peinture. Cette peinture d'histoire de Picasso repose sur un engagement personnel. Il s'agit ici non pas d'une peinture dédiée aux vainqueurs d'une guerre ou aux vaincus, mais plutôt – et sans doute pour la première fois – d'un véritable hommage aux victimes d'un bombardement extrêmement meurtrier. Cette œuvre se veut surtout peinture de mémoire, une mémoire de l'horreur qui doit servir de leçon aux générations futures. Elle constitue donc l'emblème de l'art engagé mais également l'expression de l'indignation, de la colère et donc de la révolte. L'artiste peintre serait-il un nouveau

³²²Ibid.

Prométhée, un voyant comme l'a signifié Rimbaud ? Pour Picasso, il est certain que la vie réelle avec tout ce qu'elle comporte de violence, doit influencer directement sur la toile. Il le dit lui-même :

«Comment serait-il possible de se désintéresser des autres hommes et, en vertu de quelle nonchalance ivoirine, de se détacher d'une vie qu'ils vous apportent si copieusement ? Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi³²³.»

Au sein de l'art du XXe siècle – siècle qui fut sans doute le plus meurtrier de l'histoire –, cette œuvre est déterminante. Elle nous dit que l'art doit faire partie intégrante d'une lutte. En cela elle acquiert une véritable présence qui enrichit d'autant plus l'expérience esthétique. L'objectif du peintre est ici de toucher les consciences par le moyen du sensible. À ce sujet, René Char déclare :

«Picasso, ses rencontres et ses inspirations, Picasso soufflant à Picasso, est révolutionnaire par nature. Révolutionnaire. Non terroriste. [...]Guetteur terré plus qu'embusqué, puisatier à l'intérieur du corps humain, il en saisit les troubles et les pulsations. Parfois monte un revenant obstiné : c'est un mythe ancien qui se présente. Le sujet se tord soudain comme une baleine harponnée : c'est qu'il y avait un pourquoi à lever [...]. Peu d'artistes auront souffert, fait souffrir et jubilé autant que lui. Et il ne se trouve pas beaucoup de siècles depuis qu'on les compte, à qui une telle aventure soit arrivée [...]. Le sorcier abuse, le magicien mesure. Le facteur de puissance de Picasso [...] fut de délivrer la part la plus passionnée d'inconnu immanent, prête à émerger à la surface de l'art de son temps, de lui faire courir sa chance jusqu'au bout, du Mensonge au Songe. Il y parvint. Tout demeure possible dans la suite des jours³²⁴.»

Guernica constitue donc une peinture d'histoire que l'on peut qualifier de « peinture engagée ».

³²³Bernadac Marie-Laure, « Du Bouchet Paul, Picasso, le sage et le fou », op, cité.

³²⁴René Char, « Éloge d'une soupçonnée », précédé d'autres poèmes 1973-1987, Paris, Poésie / Gallimard, nrf, 1989-2004.

Chapitre II : L'utilisation du mythe :

II-1-Approches du mythe dans ses rapports à la littérature :

Avant de débiter notre analyse, il nous semble important de rappeler les principales définitions du mythe comme autant de jalons qui nous guideront pour aborder notre étude du monstre fabriqué. Ainsi, selon Mircea Eliade, le mythe d'une part :

« [...] raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des êtres Surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des « commencements ». Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la « sur-naturalité ») de leurs œuvres. En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du « sur-naturel ») dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore : c'est à la suite des interventions des Etres Surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel »³²⁵.

Cette approche du mythe ethno-religieux rend parfaitement compte du caractère spécifique du récit mythique qui constitue un lien entre l'homme et le sacré mais aussi avec la quête originelle en vue de percer les secrets du Monde. D'autre part, et toujours selon Mircea Eliade qui affirme qu'« il n'y a pas de mythe s'il n'y a pas dévoilement d'un « mystère » », il affirme également que :

« Les mythes révèlent tout ce qui s'est passé, depuis la cosmogonie jusqu'à la fondation des institutions socio-culturelles. Mais ces révélations ne constituent pas une « connaissance » au sens strict du terme, elles n'épuisent point le mystère des réalités cosmiques et humaines. Ce n'est pas parce qu'en apprenant le mythe d'origine on arrive à

³²⁵Mircea Eliade, « *Aspects du mythe* », Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1963, pp. 16-17.

maîtriser diverses réalités cosmiques (le feu, les récoltes, les serpents, etc.), qu'on les transforme en « objets de connaissance ». Ces réalités continuent de garder leur densité ontologique originelle »³²⁶.

L'étude des mythes serait donc également un moyen de comprendre et de dévoiler la vérité de la psyché. Quant à Gilbert Durand, il propose dans « Les Structures anthropologiques de l'imaginaire » de définir le mythe comme : « un système dynamique de symboles, d'archétypes³²⁷ et de schèmes³²⁸, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. [...] Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes »³²⁹. Il est bon également de noter que le mythe, ce système dynamique explicitant un ou plusieurs schèmes, n'est pas aisé à disséquer pour en extraire l'unité.

Le mythe serait donc, sous son aspect le plus ancien et le plus classique, un récit original, mettant en scène plusieurs personnages divins ou légendaires. L'aventure dans le surnaturel reste son élément exemplaire aussi bien dans ses aspects les plus constants que les plus dramatiques de la destinée humaine. Nous avons remarqué que son archétype productif est omniprésent dans toutes les époques (XIX^e et XX^e siècles) et dans toutes les cultures : aussi bien française qu'américaine et maghrébine. Il s'agit donc d'une approche mettant en valeur la subjectivité des personnages et leur ressenti face à cet espace mer. Cet espace ainsi créé se trouve fortement perturbé quant à son rapport au réel. C'est en ce sens que le mythe nous paraît comme le moyen de rétablir dans cet espace de profération de paroles des écrivains précisant ainsi les points de repères signifiants.

³²⁶ Ibid, pp.177-178.

³²⁷ Gilbert Durand définit les archétypes comme les « *substantifications des schèmes* ». *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, [1969], Paris : DUNOD, 1992, p. 62.

³²⁸ Gilbert Durand définit le schème comme une « généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire. », in *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Ibid, p. 60.

³²⁹ Gilbert Durand, « *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* », op.cit., p. 64.

II-2-Quels mythes ?

Dans *QSSM*, l'espace urbain paraît labyrinthe ce qui entraîne un sentiment de perte chez le lecteur. Et c'est à travers cette caractérisation que M.Dib nous donne des clefs de lecture et nous permet d'accéder au sens profond du texte. La référence au labyrinthe porte en elle d'autres significations (autres que la simple caractérisation de l'espace urbain) qu'il nous faut sortir de l'implicite pour en saisir les enjeux et les implications. Mais cette figure motive également un questionnement plus général. Étant issu du mythe de Thésée et du minotaure, elle semble signaler un fonctionnement particulier du récit en rapport avec une convocation de références mythologiques. En effet, elle semble être la figure mythologique la plus repérable et non l'unique puisqu'il s'agit d'autres figures que nous avons pu recenser telles que : le minotaure et le phénix.

II-3-Définition et recours au mythe :

Le récit, en général, est une parole ou une écriture sur le passé. Il y a reconstruction par la mémoire ou l'imagination. Le récit personnel dit et écrit à la première personne, exprime une singularité ou une suprématie sur la connaissance d'événements. Le récit impersonnel comprend le mythe et l'histoire. Le mythe est premier et se change en histoire avec le triomphe de la pensée rationaliste, du moins dans la tradition européenne. Récits personnel et impersonnel sont deux catégories de récits véridiques, c'est-à-dire attestés. Le mythe est un récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social. Si selon Pierre Brunel³³⁰, « Le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui. » Selon André Dabézies³³¹, le mythe est un récit symbolique qui prend une valeur fascinante idéale ou répulsive et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine à laquelle il propose une explication d'une situation ou un appel à l'action. Toujours selon A.Dabézies :

³³⁰Pierre Brunel, « *Mythocritique* ». Théories et parcours, PUF, 1992, p. 61.

³³¹Dabézies André, « *Des mythes primitifs aux mythes littéraires* », du Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Edition du Rocher, 1988.

«le mythe représenterait une forme achevée et complexe de ce que nous appelons langage symbolique ou significatif parce que le sujet humain s'y exprime réellement par opposition au langage des objets, désignatif, informatif et utilitaire³³²».

Il s'agit par conséquent de l'expression d'une vérité symbolique qui propose un sens qu'elle ne peut ni démontrer ni imposer. Dans cette esquisse de définition, nous pouvons remarquer la caractéristique fascinante du mythe, son fonctionnement symbolique en ce sens qu'il présente des clés d'interprétations possibles. Sa perception est un instrument de connaissance. Le recours au mythe permet de mettre en place des images immédiates. En fait, le mythe provient d'une culture commune et peut susciter chez le lecteur des images dans l'immédiateté. En d'autres termes, le mythe véhicule des images et des concepts forces qui trouvent un écho dans la conscience du lecteur.

II-4-L'eau dans les mythes :

Lorsqu'ils sont définis comme symboles, les mots « eau », « mer » et « fleuve » présentent diverses connotations : l'eau peut incarner la sagesse et la connaissance illimitée ; elle est un symbole du temps qui passe, mais aussi de l'éternité ; un symbole de la liberté, mais aussi de la solitude ; elle est associée à la purification, mais aussi à l'impureté, etc³³³.

Signalons deux chercheurs qui se sont intéressés à l'élément aquatique dans le domaine du folklore régional : Sébillot³³⁴, un chercheur français, y a consacré un ouvrage en 1886 affirmant que l'eau tient une place centrale dans la plupart des mythes cosmogoniques. Ce sont des récits qui visent à expliquer la formation du monde. Il soutient que la raison pour laquelle ces légendes sont si nombreuses est que l'eau a toujours été une condition sine qua non de toute vie sur terre.

Dans les mythes cosmogoniques, les exemples abondent d'une eau originelle existant depuis l'éternité et à partir de laquelle toute vie s'est développée. D'ailleurs, ce passage de Pierre Brunel illustre justement la présence de l'eau avant même la création du monde :

³³²Ibid, p.1135.

³³³Démougins Jacques, « *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* », Littératures française et étrangères, anciennes et modernes (tomes I-II). Paris : Larousse. 1985-1986.

³³⁴Sébillot Paul, « *Légendes, croyances et superstitions de la mer* ». Paris : G.Charpentier et Cie.1886.

« Au commencement cet univers était eau, n'était qu'une onde. L'eau exprima ce désir : comment pourrai-je me reproduire ? Elle se mortifia, elle chauffa la chaleur ascétique. Quand elle eut chauffé la chaleur ascétique, un œuf d'or apparut. Il n'y avait pas encore d'année en ce temps. L'œuf d'or flotta pour autant que mesure la durée d'une année. »³³⁵

Dans le Dictionnaire des mythes littéraires, publié en 1988 sous la direction de Brunel, cette idée d'une eau-mère est présente au fil des siècles et des civilisations – en Égypte ainsi qu'à Babylone – et elle tient une place de premier ordre dans la typologie des mythes cosmogoniques. Il est évident que l'eau figure dans bien d'autres mythes que ceux qui racontent la création du monde. On évoque même les légendes concernant la purification, la guérison des maladies et d'autres mythes où il est question d'un châtement divin sous forme de déluge.³³⁶Toujours, selon Sébillot³³⁷, il parle des mythes tout en expliquant comment l'eau de mer a acquis sa salinité ou qui racontent comment le monde, un jour, va être anéanti par l'eau. La fonction de l'eau dans la Bible est, bien sûr, un champ d'étude gigantesque. Nous devons nous contenter de voir l'eau dans la Bible : un élément destructeur, vaincu par Dieu. On constate que la mort dans l'eau est, dans ce cas, symbolique et bienfaisante, puisqu'elle permet le salut de l'être humain. L'eau dans la Bible possède donc également, à côté de sa force destructrice, un pouvoir purificateur et régénérateur. Dans l'introduction à son anthologie « La mer dans la littérature française³³⁸ », Simon Leys déclare que la littérature marine est « une invention des terriens » et que les écrivains qui connaissent bien le monde maritime sont rares : « Entre les hâbleries des gens de lettres (qui parlent de ce qu'ils ne savent pas) et les silences des gens de mer (qui savent, mais ne parlent guère) heureusement qu'il s'est aussi trouvé quelques marins qui se sont mis à écrire [...] et quelques

³³⁵Pierre Brunel, « *Dictionnaire des mythes littéraires* », Monaco, Editions du Rocher, 1988, pp. 366-367.

³³⁶Notons ici que le motif du déluge est souvent repris dans le folklore populaire. Lambert & Pieri (1999, p. 88) constatent qu'il s'agit d'un « mythe quasi universel » que l'on trouve en Amérique précolombienne, en Australie, en Polynésie, dans l'Inde et le Tibet, en Lituanie, dans la Mésopotamie et la Grèce antiques, ainsi qu'en Afrique.

³³⁷Op, cité, pps. 14-74.

³³⁸Simon Leys, « *La mer dans la littérature française* », de Victor Hugo à Pierre Loti, Paris, Editions Plon, 2003.

écrivains qui surent naviguer³³⁹.» Cependant, les connaissances directes de la mer et de la navigation ne sont pas une condition indispensable pour aborder par écrit la thématique de l'eau. Il y a certainement eu des « terriens » qui, eux aussi, ont su transmettre les impressions diverses et contradictoires que produit cet élément sur les êtres humains.

A travers les siècles, plus d'un auteur a évoqué le côté terrifiant et dangereux du motif aquatique. Ainsi, comme le dit si bien Leys³⁴⁰, dans son anthologie, « l'océan ne réussit vraiment pas à inspirer les classiques français ».

Les choses changent avec les précurseurs du romantisme. Les connotations positives de cet élément dominant aussi dans les œuvres romantiques du XIXe siècle. Notons que l'idée de la fonction génératrice de l'eau était très répandue à cette époque. Les mythes cosmogoniques furent retravaillés par les romantiques et repris dans une poésie où l'eau apparaît comme l'élément maternel par excellence et comme la source de toute vie.

La mer inspire à ces auteurs les récits de formidables aventures où le danger est toujours présent. Séduisante mais dangereuse, cette mer éveille chez les héros des sentiments contradictoires d'amour et de haine.

³³⁹Ibid, p. XIX.

³⁴⁰Ibid, p.XIX.

II-5-Le mythe dans « *Les Travailleurs de la mer* » :

Dans *LTDM*, la mer se présente comme un antagoniste redoutable que le personnage principal doit vaincre. L'on peut constater que le contact avec la force imposante de la mer a trempé le caractère de nombreux marins dans la littérature. Cela est sans doute vrai, et nous pouvons citer, parmi les figures qui nous ont fait grande impression, à côté de Gilliatt, d'autres, tels que ceux de *Moby-Dick*³⁴¹.

Si d'une part, dans *LTDM*, Gilliatt est assimilé à Prométhée, le titan qui, dans la mythologie grecque, vola du feu aux dieux pour le donner aux hommes. Il est le titan qui dégage l'esprit de « la banalité », l'intellect de la matière et, dans ce sens, « le mythe de Prométhée suit l'évolution de l'humanité elle-même et de sa culture [...] le mythe de Prométhée raconte l'histoire spécifique de l'éveil de la conscience ».³⁴² Il y en a en l'homme, disait G. Bachelard, « une véritable volonté d'intellectualité³⁴³ », étendue par Hugo à l'évolution historique et organique de l'humanité, cette volonté s'incarne en Prométhée, principe et symbole de la conquête et de la maîtrise de l'humanité par elle-même. Ainsi, M. Riffaterre a pu dire que Hugo « arrache la mythologie à son rôle d'ornement littéraire, lui rend la puissance cachée des archétypes de l'imagination humaine ».³⁴⁴

D'autre part, *LTDM*, quand l'océan est déchainé, il est sous le signe du « Léviathan » puisque comme le précise Gaston Bachelard, « l'écume ressemble à la salive d'un Léviathan » et l'eau est « pleine de griffes »³⁴⁵. Mais le dessus n'est rien à côté de ce que peut receler l'intérieur, antre où la mer fabrique de l'informe : sa faune. Hugo s'est peu intéressé à la surface de la mer, son imagination visionnaire l'entraîne irrésistiblement vers les profondeurs abyssales. C'est pourquoi il ne s'intéresse que peu à l'oiseau qui crie aux bords des mers et qui se moque des marins dans la tourmente, ou des grands poissons argentés ou azurés. Par contre le crabe l'attire beaucoup plus car il est une production de cet inconnu inquiétant. Il imagine les

³⁴¹Melville Herman, « *Moby Dick* », Paris, Editions Gallimard, 1996.

³⁴² Paul Diel, « *Le symbolisme de la mythologie grecque. Etude psychanalytique* », Paris, 1952, p.233.

³⁴³ Bachelard Gaston, « *La psychanalyse du feu* », Paris, Editions Gallimard, 1949, p.29.

³⁴⁴ Michel Riffaterre, « La poésie métaphysique de V. Hugo. Style, symboles et thèmes de Dieu », *The Romanic Review*, LI, 1960, 271.

³⁴⁵ Bachelard Gaston, « *L'eau et les rêves* », p.194.

monstres dans ces profondeurs qui lui permettent en tant que poète d'extérioriser tous les fantasmes horribles de son délire imaginatif. Il y a là, à une profondeur où les plongeurs atteignent difficilement, des antres, des caves, des repaires, des entrecroisements de rues ténébreuses. Les espèces monstrueuses y pullulent. On s'entredévore. Les crabes mangent les poissons, et sont eux-mêmes mangés. Des formes épouvantables faites pour n'être pas vues par l'œil humain, errent dans cette obscurité, vivantes. De vagues linéaments de gueules, d'antennes, de tentacules, de nageoires, d'ailerons, de mâchoires ouvertes, d'écaillés, de griffes, de pinces, y flottent, y tremblent, y grossissent, s'y décomposent et s'y effacent dans la transparence sinistre. D'effroyables essaims nageant, rôdent, faisant ce qu'ils ont à faire. C'est une ruche d'hydres. L'horrible est là, idéal. *LTDM* est une bataille épique menée par Gilliatt marin de Guernesey. Une bataille avec les éléments, l'océan, la tempête, la pieuvre, une bataille avec lui-même. La bataille d'un homme de « rien » Gilliatt, persuadé qu'en sauvant un navire échoué au fond de la mer, il gagnera l'amour d'une femme Déruchette, et l'estime de toute une population braquée dans les jugements sans appel. Une lutte perdue d'avance avec la destinée, une lutte, à mort, mais une lutte furieusement vivante d'un « misérable » qui ne baisse pas les bras. Gilliatt le maudit, est bien le double romanesque de Hugo le banni, qui, exilé par Napoléon III, écrit debout cette bataille épique sur le rocher de Guernesey. Gillatt, n'était pas aimé dans la paroisse, rien de plus naturel que cette antipathie. Les motifs abondent : La maison qu'il habitait, il n'allait jamais à la chapelle, il sortait souvent la nuit, il revenait toujours avec du poisson, il avait un bag Pipe, qu'il avait acheté à des soldats écossais de passage à Guernesey et dont il jouait sur les rochers à la nuit tombante. Nous remarquons que V.Hugo découvre le mythe pendant son exil et cela à travers ses contacts avec les habitants de Guernesey et Jersey. Il en découvre également les éléments principaux : la nature sauvage, la tempête affolante et la mer foudroyée. Deux mondes s'opposent : celui des hommes et celui de la nature. Le gouffre anime le monde gigantesque et la ventouse absorbe la vie. Dans *LTDM*, l'auteur considère que la monstruosité est une force qui va et qui vient dans un monde mystérieux :

« Sur ces prodiges de force du vent, la légende est d'accord avec la science, et naturellement va un peu plus loin. Ces forces ont la possession jalouse d'un espace. Le vent garde la mer [...]. Il défend contre l'invasion humaine autant les enfers qu'il cache que les paradis qu'il abrite ».p.123.

L'homme ignore complètement la profondeur de la mer. Cet animal nommé pieuvre ou kraken est longuement décrit dans *LTDM* au chapitre II, « *Le Monstre* ». p.434. Hugo cite ses différents noms : Kraken, pieuvre, poulpe, céphalopode, Devil-fish (poisson-diable), blood sucker (suceur de sang), dragon de mer, araignée de mer, octopède, python polaire, poisson montagne. Et c'est avec ce monstre que V.Hugo suggère l'affrontement : « Gilliatt était dans l'eau [...] le bras droit étreint et assujéti par les enroulements plats des courroies de la pieuvre ».p.141. Ce monstre qui se révèle ainsi comme écart par rapport aux lois de la nature, évoque par sa taille et par sa forme une présence mortelle et une valeur négative. V.Hugo peint l'être humain au cœur d'une nature titanesque, reflet de l'infini, et sur laquelle pèse une inquiétude religieuse profonde :

« A de certains moments, on serait tenté de le penser, l'insaisissable qui flotte en nos songes rencontre dans la possible des aimants auxquels ses linéaments se prennent, et de ces obscures fixation du rêve il sort des êtres. L'inconnu dispose du prodige, et il n'en sert pour composer le monstre. Orphée, Homère et Hésiode n'ont pu faire que la Chimère ; Dieu a fait la Pieuvre. Quand Dieu veut, il excelle dans l'exécration. Le pourquoi de cette volonté est l'effroi du penseur religieux. ».p.139.

V.Hugo se laisse influencer par ce genre de mythe, il tombe dans son horreur sacrée. La roche devient monstrueuse, l'eau devient monstrueuse, l'univers devient monstrueux et, tous ensemble, deviennent comme une impression de fatalité.

Pour rapprocher Herman Melville et Victor Hugo autour du symbole antique et protéiforme du sphinx, Lise Revol-Marzouk³⁴⁶a déployé, dans cet excellent exemple de littérature comparée, une vaste érudition et un style à la fois précis et évocateur. Ce symbole, aux prolongements qui se révéleront infiniment variables, est d'ailleurs dès le

³⁴⁶Lise Revol-Marzouk, « *Le sphinx et l'abîme, sphinx maritimes et énigmes romanesques dans Moby Dick et Les Travaillants de la mer* », ELLUG, université Stendhal, Grenoble, 2008.

départ dédoublé, puisqu'il s'agit aussi bien de la tête colossale et hiératique du sphinx égyptien que de son homonyme grec, monstre hybride et carnassier lié à la légende d'Œdipe: « Mythe syncrétique, enfin, voire, par la représentation même de cette transfiguration du symbole égyptien en récit hellénique, mythe des mythes ». Qu'il fasse preuve d'immobilité muette ou de loquacité scrutatrice, le sphinx renvoie à l'énigme d'une humanité tâtonnante, en quête de sens et confrontée à des forces naturelles indifférentes ou hostiles. Dans *LTDM* représente la sourde menace d'un sphinx maritime: « La figure du sphinx constitue ainsi la véritable capture de la pieuvre, le saisissement même, dans les rets du texte, de sa monstruosité ondulatoire, insaisissable, fondamentalement innommable ». La symbolique tératologique s'étend par une sorte de contamination métonymique de la pieuvre à la caverne sous-marine qu'elle habite, à la tempête qui s'abat sur l'écueil isolé où Gilliatt accomplit son œuvre et son destin, jusqu'à l'océan et ses abîmes insoupçonnés. Revol-Marzouk prolonge son étude du sphinx énigmatique vers l'anankè hugolienne, et trouve (avec raison) des passerelles poétiques entre les lugubres rochers perdus dans l'immensité de l'océan et l'édifice majestueux de Notre-Dame de Paris: « La comparaison entre ces deux édifices sphinxiaux, les Douvres et Notre-Dame, permet donc de cerner au plus près la pensée hugolienne de l'œuvre littéraire comme monument monstre ». Un seul reproche à adresser à l'auteur du *Sphinx et l'abîme*: la minceur de sa conclusion générale (sous forme d'Épilogue), qui, après ses lectures méticuleuses de deux romans qu'il est possible de qualifier de monumentaux et de monstrueux, aurait gagné à expliciter davantage leurs points de convergence.

II-6-Le mythe dans « *Le vieil homme et la mer* » :

Nous essaierons d'établir des « rapprochements » correspondant à ce que Daniel-Henri Pageaux³⁴⁷ a établi comme la forme première du comparatiste. En adoptant le système du découpage séquentiel nous souhaitons favoriser les relations entre les œuvres de notre corpus, et « Voir les choses en relations, en interrelations, découvrir le système interne qui relie des éléments en apparence disparates, reconnaître les règles ou les lois selon lesquelles ils fonctionnent »³⁴⁸. A la lecture des œuvres, la permanence de certains éléments narratifs est évidente, des images scandent les récits, notre projet est donc d'établir des analogies tout en évitant de sombrer dans l'écueil d'une simple énumération de similitudes.

Comme l'affirme, Daniel-Henri Pageaux, en tentant d'interpréter un texte nous cherchons à :

« pouvoir voir dans une chose autre chose. [...] Ou quelque chose d'autre, ou quelque chose de plus. C'est une autre façon d'inscrire, au cœur de toute culture de toute pensée, de tout texte, le principe d'altérité, [...] »³⁴⁹.

D'ailleurs, les comparatistes tels que Pierre Brunel, Claude Pichoix et André-Michel Rousseau soulignent que :

« La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche des liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter »³⁵⁰.

³⁴⁷Daniel-Henri Pageaux, *Le Séminaire de Ain Chams, « Une introduction à la littérature générale et comparée »*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 30.

²⁹⁵Gyorgy Vadjda, communication reprise dans le volume 6 de *Littérature générale et littérature comparée*, cité par Daniel-Henri Pageaux, op.cit., p. 25.

³⁴⁹Daniel-Henri Pageaux, Op, cité, p.31.

³⁵⁰Pierre Brunel, Claude Pichoix, André-Michel Rousseau, « *Qu'est-ce que la littérature comparée* »?, Paris : Armand Colin, 1983, p. 150.

Ainsi, la question de la comparaison entre un motif ou une séquence narrative dans le mythe, et leurs analogues dans le texte littéraire a été largement traitée par les principaux représentants de la mythocritique, tels que Gilbert Durant et Pierre Brunel³⁵¹. Celui-ci a balisé l'analyse comparative entre texte littéraire et hypotexte mythique en trois étapes : émergence, flexibilité et irradiation³⁵². Dans *LVHM*, E.Hemingway évoque le mythe américain et cela s'aperçoit à travers la confrontation entre l'homme et la nature sauvage d'une part, et d'autre part, entre l'homme et l'énorme animal « le monstrueux poisson ». E.Hemingway a souligné la saveur typiquement américaine en exagérant et en imitant les grands contes qui ont décrit des animaux de taille extraordinaire. Nous nous sommes empressée à remarquer que *LVHM* est un conte folklorique puisque Hemingway, décrit non seulement une société rustique, mais aussi une société primitive ou tribale qui révèle le même motif et la même confrontation entre le héros et le gros poisson, que Santiago a pêché et qui, à la fois, l'admire et le craint. C'est sans doute, pour cette raison, que l'écrivain américain choisit obstinément ce motif universel. *LVHM*, commence quatre-vingts quatre jours après la dernière prise du vieux pêcheur. Le petit Manolin, l'apprenti qui a longtemps regardé confiant, le vieux Santiago, avec qui, il a partagé les quarante premiers jours stériles, a été forcé par ses parents à un autre bateau qui a attiré trois bons poissons, dès la première semaine. Le lecteur découvre que Manolin accompagne affectueusement le vieil homme Santiago puisqu'il (Manolin) est décrit comme déjà un homme dans sa connaissance des choses de la mer. C'est un élève qui affirme se souvenir de tout : « à partir de quand ils sont d'abord allés ensemble ». L'on remarque que lors de l'intensité de l'épreuve du vieil homme, lorsque pendant trois jours, il tente d'attraper le plus grand marlin, jamais vu, dans ce domaine, Santiago aspire encore et encore de la présence de l'enfant, tant pour la compagnie que pour l'assistance. Maintenant, il ne dispose que de lui-même et de la mer à qui parler. Chaque nouvelle crise rappelle la valeur de Manolin, si bien qu'il répète : « Je voudrais bien que le gosse soit là. Il m'aiderait... ».p.53-56-59-64-71. Quand sa main lui faisait mal à cause des

³⁵¹Brunel Pierre, « *Mythocritique, théorie et parcours* », Paris, PUF, 1992.

³⁵²Ibid.

crampes, il aurait bien aimé bien que le garçon soit à ses côtés pour lui frotter ou pour lui mouiller les chanvres et les utiliser comme abrasifs : « Si le gosse était là, il aurait mouillé les paquets de ligne, pensa-t-il. Eh oui ! Si le gosse était là !...Si le gosse était là !... ».p. 97. Comme il se rapproche du port avec la moitié du poisson (capture partiellement consommée par les requins), Santiago méditait sur son sort : «Il y a seulement le garçon à se soucier bien sûr. Mais je suis sûr qu'il aurait confiance ». p. L'imagerie de la parenté spirituelle permet au lecteur de voir une relation apparemment causale puisque Santiago ne cesse de souhaiter : «Si seulement le gosse était là, et si seulement j'avais un peu de sel ».p.64. Ce souhait marque non seulement son amour pour l'enfant mais aussi du besoin de son aide. Il souhaite qu'il puisse nourrir le poisson qu'il avait accroché parce qu'il est son frère. Les parents de Manolin sont hostiles envers le vieux Santiago au point de le considérer comme malchanceux. Mais le petit Manolin affirme son lien en apportant de la nourriture pour le vieil homme et des sardines pour la capture. Au début, la nourriture que Manolin fournit atteste pour cela que le vieux Santiago ne peut pas subvenir à ses besoins. Ceci marque la responsabilité qu'a eue Santiago qui avait longtemps favorisé l'esprit du jeune Manolin. La pêche est exactement le processus par lequel Santiago a établi la communion avec le garçon. « La pêche me tue exactement comme il me tient... ». p.106. Aucun critique ne serait débattre de la parenté spirituelle entre le vieux Santiago et le jeune Manolin. Ne serait-on plus nier que le poisson est un animal totem. L'animal totem est souvent celui sur lequel sa subsistance dépend à la fois du vieux Santiago et du jeune Manolin puisqu'ils considèrent leurs nombreuses proies dans le cadre du même ordre des êtres créés, partie de la même société humaine. D'ailleurs, au poisson qu'il vient d'attraper après quatre-vingt jours de peine, Santiago dit : « [...] je t'aime bien. Et je te respecte. Je te respecte beaucoup. Mais j'aurai ta peau avant la fin de la journée ».p.62. Ce poisson est à la fois ami et frère : et regrette qu'il doit vivre sur la mer et tuer ses vrais frères. Comme humiliant que ceux qui ne sera pas digne de lui : « pas simplement un grand poisson son ravisseur lui assigne le marlin de la qualité de la pensée humaine : il est « la suite de son propre plan », comme il entoure ; le vieil homme doit convaincre sa proie ; le marlin peut décider de rester une nuit, le désir même de prouver digne de l'admiration de cette créature qui fournit la force

supplémentaire pour l'affaiblissement du corps de Santiago : « le laisser croire que je suis plus homme que je suis et je serai donc ». p.64. Même le poisson une fois mort et ancré à son bateau est pas moins digne, pas moins d'une partie de la vie communale. « avec sa bouche fermée et sa queue vers le haut et vers le bas, nous naviguons comme des frères » p.99. Santiago ne peut que murmurer « Je suis navré poisson ». Si l'animal totem reflète également la société d'une certaine façon, ce noble marlin reflète les qualités que Santiago possède. L'on sait que le vieux Santiago puise son courage et sa verve pour la pêche du célèbre joueur de base-ball, Joe Di Maggio, héros de toute une génération. C'est l'incarnation du rêve américain. Joe Di Maggio fils d'émigrés italiens, devenu une gloire du sport le plus populaire en Amérique. Lorsque Hemingway, évoque le problème médical qui va miner la carrière sportive du grand joueur Joe Di Maggio, à savoir cette croissance osseuse au talon qui pousse sous la base du tibia, il veut justement démontrer les capacités du vieux Santiago :

« [...] Mais faut avoir confiance. Je serai à la hauteur du grand Di Maggio qui sait tout faire épatamment, malgré son talent qui lui fait tellement mal [...]. Un « espuela de hueso ». Nous autres pêcheurs, on n'a pas des choses pareilles. [...] Moi, je pourrais jamais supporter ça. [...] Le grand Di Maggio, savoir si il se cramponnerait à un poisson aussi longtemps que moi ?[...] Faut pas oublier non plus que son père il était pêcheur. Mais son talent ? Ca le ferait-y pas trop souffrir ? »p.78-79.

Cela nous envoie à l'émergence d'un motif mythique très connu dans la culture occidentale et qui se résume au « talon d'Achille ». Il symbolise et résume l'impossible perfection du héros, la faiblesse ou la lacune qui l'enchaîne à son humanité et l'empêche de se croire agrégé à la cohorte des Dieux. A partir de cette émergence mythique et de la flexibilité, nous remarquons la mauvaise conscience du vieux Santiago, qui se rapproche à la manière du chasseur totémiste, d'avoir tué ce magnifique poisson qu'il considère comme son frère : «J'aimerais bien lui donner à manger, au poisson, pensa-t-il. A mon frère le poisson ».p.68. A partir de cette phrase, Santiago veut assouvir un vain désir de gloire. D'ailleurs, malgré les fatalités de l'âge et de la mer, elle-même : celle-ci semble vouloir lui reprendre son bien en lançant à la poursuite de la barque, à laquelle est attachée le gros poisson, toutes ses créatures

affamées qui vont le (le gros poisson) dévorer morceau après morceau et cela malgré les efforts du vieux Santiago. Néanmoins, et c'est toute la beauté du récit, cet échec est compensé par une gloire plus essentielle.

Dans *LVHM*, le vieux pêcheur cubain Santiago puise son courage et son inspiration dans la figure de Joe Di Maggio³⁵³, le grand joueur de base-ball qui fut le héros de toute une génération. Lorsque Santiago évoque le problème médical qui va miner la carrière sportive du grand Joe Di Maggio, à savoir cette excroissance osseuse au talon qui pousse sous la base du tibia :

« Je serai à la hauteur du grand Di Maggio qui sait tout faire épatamment, malgré son talon qui lui fait tellement mal avec son « bec de bécasse ». Qu'est-ce que c'est, au juste, un bec de bécasse ? se demanda-t-il. Un espuela de hueso. », p.79.

A travers ce passage, nous voyons l'émergence d'un motif mythique très connu dans toute la culture occidentale nous rappelant le « Talon d'Achille » qui symbolise et résume l'impossible perfection du héros. La faiblesse ou la lacune à qui l'enchaîne à son humanité et l'empêche de se croire agrégé à la cohorte des Dieux. A partir de cette émergence mythique et de cette flexibilité qui permet de lui faire changer de registre, l'idée d'un échec inéluctable irradie dans la trame du récit hemingwayen, à travers la mauvaise conscience de Santiago, qui se reproche à la manière d'un chasseur totémiste, d'avoir tué ce magnifique poisson qui était son frère : « Mais j'ai tué ce poisson qui était mon frère », pp.111-112.

Pour assouvir un vain désir de gloire. Cette irradiation négative se détecte également dans les fatalités de l'âge et de la mer elle-même qui semble vouloir reprendre au vieux Santiago son bien en lançant à la poursuite de sa barque, à laquelle est attaché le grand corps de l'espadon, des créatures affamées qui vont dévorer l'espadon malgré les efforts acharnés du vieil homme. Néanmoins, cet échec extérieur est partiellement compensé par une gloire plus obscure mais plus essentielle. Le jeune Manolin, véritable héritier spirituel du vieil homme Santiago, mesure toute l'ampleur de son exploit, à la fois trophée et arme héroïque, viendra transfigurer sa misérable cabane dans laquelle il y rêvera de lions. D'ailleurs, cette phrase qui clôt le récit est

³⁵³Il représente l'incarnation du rêve américain, ce fils d'immigrés italiens, devenu une gloire du sport le plus populaire aux Etats unis.

riche d'une ambivalence fondamentale qui constitue peut-être même le cœur de la modernité : ce rêve d'une Afrique fabuleuse où Santiago déploie sa science de chasseur dans les traces d'Héraklès et d'Orion³⁵⁴, contre des animaux magnifiques qui sont à la fois ses proies et ses frères. Est-il un exutoire pathétique à la frustration d'un vieillard qui a laissé passer son ultime chance de gloire, ou bien est –il au contraire un miroir fidèle de la réalité intérieure et essentielle du pêcheur ? Santiago, en définitive, a bel et bien accompli l'exploit héroïque, même si les contingences extérieures de la nature et de l'histoire, ne lui permettent pas d'obtenir la reconnaissance à laquelle il aurait droit³⁵⁵. En définitive, le jeune Manolin, apprenti du vieux pêcheur Santiago, mesure toute l'ampleur de l'exploit de Santiago à travers l'arête de l'espadon (trophée et arme héroïque), et viendra transfigurer la vieille cabane où il dormira et y rêvera de lions. Cette dernière phrase : « le vieux rêvait de lions » ne résume-t-elle pas ce rêve d'une Afrique fabuleuse ?

³⁵⁴Peut-être que la première étoile que voit apparaître le vieux Santiago est-elle Rigel de la constellation d'Orion.p.87.

³⁵⁵La seule puissance toujours sensible de ce livre est les rêves qui le traverse. Dans son bateau, Santiago se rappelle l'Afrique de son enfance, avec ses lions et ses plages. D'ailleurs, les lions remémorés sont bien plus présents que le marlin dépecé par les requins.p.95, 149.

II-7-Le mythe dans « *Qui se souvient de la mer* »

Le mythe est une parole, disait Roland Barthes³⁵⁶, nous tenterons d'expliquer pourquoi M.Dib provoque-t-il ce moyen d'expression dans son roman « *Qui se souvient de la mer* ». Sachant qu'avec ce dernier, Dib marque une rupture avec ses premiers romans réalistes représentant la société algérienne sous le joug colonial. Dans « *Qui se souvient de la mer* », Dib emprunte une voie / voix on ne peut plus fantastique pour dénoncer l'horreur de la guerre. Dans son étude consacrée aux créations littéraires maghrébines traitant de la guerre d'indépendance de l'Algérie, Jean Déjeux³⁵⁷ énumère près de trente-deux romans, sans compter les nouvelles ou les poèmes. Chose remarquable, de cette riche production, s'inscrivant dans la lignée des œuvres littéraires d'expression française. *QSSM* s'impose comme le premier grand roman sur l'immensurable tragédie de ce peuple. La représentation de l'horreur en art, qui constitue la postface du livre, a conduit l'auteur à explorer des moyens artistiques insolites: ceux-ci, selon Dib, se rapprochant du modèle créé par Picasso dans *Guernica*, même si le contexte historique, la tradition culturelle et esthétique sont totalement différents pour les deux artistes. La question que M.Dib soulève est celle de savoir comment est-il possible de transformer un tel événement en une émotion esthétique durable car il y a du possible à dire et de l'indicible. Autrement dit, il s'agit de considérer les moyens à mettre en œuvre pour présenter des choses aussi terrifiantes, lesquelles inspirent l'horreur et la crainte. Et ce, après Auschwitz et Hiroshima qui fonctionnent comme des baromètres de la souffrance humaine. L'Histoire est pleine de « noms sans nom » et il faut toujours les reconsidérer, les relier, pour que cela ne puisse jamais se reproduire. Si Picasso a inventé une construction « inhumaine » ou se dit l'horreur de la guerre civile d'Espagne, Dib aussi opère une rupture, subvertit les codes de la représentation et crée un langage inédit qui donne à ses visions une force nouvelle. La toile de Picasso, on le sait, n'est pas une représentation traditionnelle de bataille car pour le peintre l'art est artifice, technique,

³⁵⁶Barthes Roland, « *Mythologies* », Paris, Editions du Seuil, 1957.

³⁵⁷ Déjeux Jean, « *Romans algériens et guerre de libération* ». L'Esprit créateur, n°111986, p.73.

virtuosité, interprétation et invention de la réalité. Chef de file du cubisme, mouvement qui s'institue dans une critique de l'art mimétique, de cette tenace chimère selon quoi l'art copierait le réel, Picasso écarte de sa peinture tout détail réaliste, taches de sang, héroïsme, et recherche des motifs personnels de signification capables d'exprimer l'intensité de ses sentiments à l'égard de ce fait historique. Cela ne veut pas dire que la violence est voilée ou transformée: elle s'identifie à la destruction même, à la désintégration; elle est provoquée par les moyens mêmes de sa représentation. Ainsi Guernica n'est pas une toile historique, elle est le portrait mythique de l'histoire: un Guernica intemporel qui stigmatise le drame de la guerre et ses horreurs. Arnheim³⁵⁸, un des critiques de l'œuvre picassienne, mentionnait à propos de la célèbre toile que les déformations de l'espace et les bizarreries du sujet sont aussi réalistes qu'une reproduction photographique, mais au niveau de réalité différent³⁵⁹. Ses affirmations trouvent leur pleine pertinence puisque la vérité n'est pas dans l'effet d'exactitude ni dans l'imitation parfaite mais dans la saisie de chaque aspect de la réalité avec sa valeur intrinsèque. Guernica est la grande révélation prospective d'autres cataclysmes tout aussi affreux, le symbole des victimes de la guerre en tout lieu, car l'illustre Espagnol transgresse l'évènement particulier de l'histoire de son peuple et l'élève à l'échelle de l'universalité. Il s'agira donc, de considérer les techniques scripturales que Dib transpose à partir de ce que Picasso a fait dans sa peinture, au plan du texte et de la représentation narrative, de rechercher les modalités de l'écrivain pour inscrire ce qui n'est pas scriptible et de dépasser l'entendement. La réalité plus invraisemblable que la fiction, pousse M.Dib à s'en éloigner à son tour, et à opter pour un autre monde, celui des fantasmes, fait qui suppose la déconstruction et la destruction de l'autre concret. L'auteur refuse de la sorte l'optique réaliste et nous propose en échange un espace tout aussi réel, mais qui constitue le monde sensible des éléments impalpables, des émotions, du lyrisme, de l'imaginaire. Au lieu d'une « reconstitution historique » il préfère « un cadre terrible et légendaire » puisqu'aucune horreur ne résiste à la répétition, aucune violence à l'excès de sa projection. Le temps plonge tout dans l'usure. Le problème qui se pose pour les deux artistes est donc de chercher à élaborer

³⁵⁸Arnheim Rudolf, *"The Genesis of a Painting. Picasso's Guernica"*, Berkeley: University of California Press, 1962, p. 24.

³⁵⁹Ibid, p.24.

les moyens de lui échapper, à partir du moment où l'on est conscient de ses effets nuisibles. Une écriture de science-fiction, d'anticipation, de pressentiment traverses d'interventions surnaturelles, imprégnée de mythes « anciens et modernes les plus actifs » nous introduit dans un univers apocalyptique et semble offrir à Dib la meilleure formule pour « nommer ce qui n'a strictement pas de nom », p.190.. Même si la rencontre de *QSSM* avec la littérature de science - fiction est fortuite, comme le signale l'écrivain dans sa postface, elle est significative et ne peut pas être passée sous silence. A la manière des surréalistes qui visaient la création d'un mythe collectif, incarnation de la fusion totale de l'imaginaire et du réel, du monde objectif et subjectif, Dib crée un monde symbolique, qui ne fait qu'un avec le monde réel. Si l'écrivain, à l'instar de Picasso et des surréalistes³⁶⁰, se tourne vers une autre réalité, « plus vitale », transcendante, on le sait ce n'est pas un acte gratuit, il le détermine par plusieurs raisons qu'on essaiera d'analyser. Ricoeur³⁶¹ montre que : « les mythes ne sont pas des histoires fausses, irréelles; ils explorent sur un mode imaginaire notre rapport au monde, aux êtres, à l'être³⁶²».

L'importance accordée au mythe s'explique par le rôle déterminant du mythe dans l'existence de l'humanité: il inscrit la volonté de survivre et de résister à toute forme de sujétion. De cette façon, le mythe constitue un prétexte pour sauver l'existence humaine de la nature fragmentaire du temps, la préserver de son caractère éphémère et dérisoire, en lui assurant une valeur et une dignité. Parole située hors de la temporalité, le mythe s'inscrit dans le temps historique pour lui donner un nouvel éclairage: « En faisant de l'histoire et de son modèle intemporel des reflets réciproques, [...] l'histoire mythique [...] représente une tactique d'annulation de l'historique, d'amortissement de l'évènementiel³⁶³ ».

Certes, l'utilisation de la mythologie pourrait traduire l'importance accordée au passé, mais à la fois celle-ci, par la mythologisations même des faits historiques, des événements, imprime un caractère relativisant à l'histoire en tant que catégorie épistémologique. D'emblée, elle sera liée à l'invention, à la fiction. *QSSM* s'institue

³⁶⁰On le rappelle, c'est Apollinaire qui forge ce néologisme par lequel il désigne une façon de traduire la réalité

³⁶¹Ricoeur Paul, « *Le conflit des interprétations* ». Paris, Seuil, 1969

³⁶²Ricoeur Paul, *Ibid*, p.146.

³⁶³*Ibid*, p.47.

ainsi en représentation valide d'un passe mutile, oubliée, enterrée par l'autre. Dans le monde de l'aliénation, la vie quotidienne se déroule dans une atmosphère perpétuelle d'inquiétude et de catastrophe imminente, menaçante à chaque instant. L'étouffement qu'elle impose, les paniques, les révoltes rendent l'évènement de la guerre inexplicable et inexprimable. C'est justement par les mythes, sorte de révélateurs comme en photographie, que les choses se dévoilent, se démasquent; le monde devient pariant, dénudé. Frantz Fanon³⁶⁴ indique un autre enjeu de l'écrivain indigène qui remplace l'affrontement objectif avec le colon par un affrontement mythique:

« L'atmosphère de mythe et de magie, en me faisant peur, se comporte comme une réalité indubitable [...]. Les forces du colon sont infiniment rapetissées, frappées d'extranéité. On n'a plus vraiment à lutter contre elles puisque aussi bien ce qui compte c'est l'effrayante adversité des structures mythiques³⁶⁵ ».

En fait, l'écrivain, en intégrant la pensée magique dans son discours narratif, tente d'imprimer la marque d'une résistance et ainsi on comprend mieux le rôle subversif et latent du mythe. Si Picasso a su par son art transmuter la réalité contemporaine en mythes qu'il a adaptés aux nécessités de sa peinture, mettant en harmonie les mythes et ses motifs personnels de signification, Dib, à son tour, invente des mythes modernes, adéquats aux exigences de son écriture fantastique. Ainsi, le Minotaure, le mythe essentiel de Picasso, sera repris également par M.Dib. Ferrier³⁶⁶ suggère, à l'égard du Minotaure de Picasso, d'y voir non seulement l'incarnation de la violence, le symbole du déchainement incontrôlable de la force aveugle, mais aussi une analogie entre l'espace labyrinthique qu'il occupe et l'espace hétérogène du tableau, composante qui se retrouve dans le texte de M.Dib. D'ailleurs, il en considère les traits physiques et les attributs de violence, de brutalité du Minotaure picassien qui opère une translation afin de symboliser dans son monstre l'image de l'Autre. Il n'est plus, comme chez le peintre de Guernica, proximité tensionnelle des oxymorons, un taureau au visage semi-humain; cette fois le Minotaure est l'humain devenu bête féroce - créature étrange,

³⁶⁴Fanon Frantz, « *Les damnés de la terre* », Paris, Maspero, 1961.

³⁶⁵Ibid, p.43.

³⁶⁶Ferrier Jean-Louis, « *De Picasso à Guernica - Généalogie d'un tableau* ». Paris: Denoël, 1985, p. 166.

« lance-flammes en avant³⁶⁷ », dont les simples mouvements provoquent des sifflements -le minotaure de Dib est présence fantomatique, spectrale, grise, vaguement définie. Il serait important de signaler ici que nulle part dans le roman de Dib, l'occupation française n'est désignée clairement. Toujours nommée à la dérobée, toujours entourée d'un halo mystérieux qui attire et repousse à la fois:

*« Des minotaures veillent aux carrefours: à vrai dire des momies qui ont été ressuscitées et affectées à ce service. De leur sommeil millénaire, beaucoup gardent encore une immobilité, une rigidité, dont elles ont quelque mal à se débarrasser. Cela ajoute à leur regard de lézard, elles inspirent une terreur salutaire qui se traduit par un grand respect ».*p.46.

Représentants des autorités coloniales, les minotaures se montrent insensibles et implacables car enfermés dans leur « blindage », rien ne les touche. « La bête, sorte de fauve sombre »,p.98. « les errants qui pénètrent partout: dans les magasins, les habitations et prennent possession de la place qui leur convient », p.67, sont toujours des images de l'autre. Aussi imprécises sont les données concernant les techniques de guerre de ces créatures évasivement définies. Il est difficile d'identifier les machines sophistiquées, désignées par des termes tout neufs, inventes: « Les spyrovirs rapides et doux », p. 102, ou les iriaces, « ces oiseaux guerriers inaccessibles à l'amitié », p.106, qui crient et s'agitent au milieu des flammes avec lesquelles ils se confondent, p.33. Et la « théorie du comportement des iriaces », que l'écrivain élabore en étudiant « leur direction, le nombre, les heures de leurs sorties et de leurs retraites », p.133, ne sert-elle pas à lire, comme naguère les oracles, ce qui va arriver? De même, les nouvelles constructions adressent « un avertissement » qu'il faut comprendre, p.146, ce sont là autant d'éléments qui font signe et annoncent l'ébranlement de ce monde et la naissance d'un autre, nouveau. C'est d'ici que découle le caractère de « vision et pressentiment », p.189, de l'écriture dibienne, fait qui permet de saisir le but de l'auteur: encadrer la réalité de l'actualité, tout en nous proposant un développement dans le futur : « l'ingénieur rigoureux » qui ajuste « la machine [...] avec la superbe aisance d'un cyclotron », p.25, est l'annonciateur de ce futur qui se prépare dans les

³⁶⁷Ibid, p.167.

entrailles de la terre; l'avenir est place ainsi sous l'emprise du présent puisque c'est à partir des possibilités qui constituent le « maintenant » que se figure ce futur. A partir des signes de prémonition. C'est un mythe de la création qui se dessine, ce qui équivaut à un bouleversement radical: Un ancien et silencieux cataclysme nous a arrachés à nous-même et au monde, seul un nouveau cataclysme pouvait nous y projeter. Mais jusque-là., nous allions poursuivre notre existence selon l'ordre qui nous avait été légué, le destin désaffecté, refroidi, vide de sa puissance, échoue au fond de chacun de nous. Jusque-là, le temps passerait, et quoi qu'il advienne, rien n'arriverait. Il y avait bien une maison, un domaine, des tâches à mener, mais tout cela n'était qu'un mensonge. Nous promenant dans cette simulation de la réalité, nous traversions bien plus vivantes que nous, les choses, auxquelles nous n'offrions pas la moindre résistance, p.78. L'image du désastre absolu, nous laisse déceler la colonisation avec son virtuel ordre immuable qui s'enferme dans l'intervalle de mensonge. Le second cataclysme, qui est du même ordre que le premier, mais en sens contraire, vise la guerre de libération de l'Algérie. Dib va encore plus loin, en imaginant une perturbation à l'échelle de l'univers. Sa prémonition extrêmement perspicace de la débâcle mondiale postcoloniale se matérialise ainsi dans un mythe inédit de la création. Mais avant de parvenir à la naissance du monde nouveau, ou pour mieux dire à la renaissance du monde, car il s'agit non d'une « naissance habituelle mais plutôt de la répétition de la naissance archétypale » où, on éprouve un stade obligatoire de métamorphoses, c'est-à-dire une dégradation successive et à la fois, une stratégie politique du fait qu'elle implique la question de forme de résistance adaptée à une situation tragique, intenable. Ce concept clé chez les surréalistes, la métamorphose, mystérieux « passage », transformation d'un corps en un autre, création des monstres, est reprise à la mythologie où elle est chose courante. On change d'aspect, de visage pour que la différence s'efface dans d « informes moellons », p.86, on est transformé en ruisseau de sang p.148, on vit dans la peur d'être transformé en quelque monstre qui est justement l'adversaire de l'immortalité humaine. Le plus souvent, on est changé en pierre. En partant des attributs de la pierre: inflexibilité, dureté, rigidité, insensibilité, Dib trace les contours de la vie tragique, inhumaine des Algériens et de ses marques inscrites comme des tatouages. Ce passage vers l'anorganique, vers le

minéral, la désagrégation que le souffle de la vie subit fait penser à une transformation de l'horreur en silence et c'est contre lui que l'écrivain prend la parole. De la sorte, les visages, topoï par excellence de l'expression des sentiments, traduisant l'angoisse causée par la guerre, deviennent des paysages arides, inhabités, visages géographiques ou paysages faciaux, des silhouettes difformes, enlaidies par l'exacerbation de la douleur, tout comme chez Picasso où la physionomie devient métaphore plastique: les dents, la langue sont des cris hystériques, L'œil n'est plus œil, mais il est larme. L'autre œil, L'œil-soleil de Guernica, centre irradiant toute douleur et renvoie à un autre générateur de métamorphoses, emblème de semi-mort dans le roman de Dib. Le signe solaire, l'astre néfaste auquel, selon les termes de Ferrier³⁶⁸, Icare vient se battre les ailes est assimilé d'habitude dans la mythologie égyptienne au souverain, voire au colon chez Dib, p.28, car il se lie aux autres composantes destructrices de la vie sous l'oppression coloniale, rendant « l'air dur et sec », plongeant « la terre privée d'ombre » dans « la torride amertume », p.32. Rattachée au mythe du souverain, du fait de son autorité, la symbolique du père est significative dans la littérature maghrébine par son lien avec la quête identitaire. Dib remet en question le mythe du père, et lui en substitue un autre, celui de la mer-mère-femme, bouleversant ainsi les coordonnées de l'ordre de la pensée indigène puisqu'en Islam elle est oubliée. L'image-femme véhiculée par Dib, n'est plus médium préféré de l'expérimentation des tourments physiques et émotionnels, de la souffrance extrême comme chez le peintre; elle est celle de la continuité, de la tranquillité, celle qui assure la permanence de la vie. Symbolisée par la mer, elle incarne la source de la vie et de l'énergie créative. Se souvenir d'elle, c'est se souvenir de la mère, femme-mère des enfants, de celle « qui n'abandonne³⁶⁹ pas [...] ». On sait que la mère est lieu sacré par excellence, celui où le mystère de la vie est caché, mais la mer-mère redouble ce rôle; en tant que gardienne de l'ancienne tradition, « répétition infinie des mêmes rites », des valeurs spirituelles, elle sera celle qui les transmettra à ses enfants. Ainsi, elle est non seulement matrice créatrice mais aussi formatrice. Espoir, promesse de l'avenir, elle maintient la vie et aide l'homme à se relever par un ressourcement profond dans « la grotte » inépuisable

³⁶⁸Op cité.

³⁶⁹Déjeux Jean, « *Littérature maghrébine de langue française* », Sherbrooke, Naaman, 1978, p.162.

de l'origine. On a déjà mentionné l'analogie évoquée par Ferrer entre l'espace labyrinthique du Minotaure et l'espace hétérogène de la toile picassienne, où formes humaines et bêtes, jour et nuit, dedans et dehors, vie et mort s'immiscent subrepticement. Il semble que *QSSM* par ses entorses narratives à la chronologie de l'histoire, par la succession affective des événements, par le déploiement analytique de l'espace à l'instar des peintres cubistes, nous conduit vers une logique pareille de la pensée. Dès lors, le rôle de Nafissa dont le nom en arabe signifie « respiration », « souffle de la vie », « âme », celle qui guide l'homme et lui montre la voie dans le dédale de la guerre, ne serait-il similaire à celui d'Ariane qui donna à Thésée venu en Crète pour combattre le Minotaure, le fil à l'aide duquel il put sortir du labyrinthe? Cela paraît d'autant plus pertinent que la mer-mère-femme est présente dans le titre du roman de Dib et revient tout au long du récit, s'imposant comme une continuité, comme le fil conducteur et unificateur des fragments épars de la narration. Dans ce contexte, en essayant de motiver le conflit dans l'ordre du texte, autrement dit, ce genre d'écriture fragmentée, éclatée, Khatibi montre que les bouleversements entre pays, civilisations, langues, provoqués par une violence historique, forment un traumatisme qui va se graver dans la mémoire du texte en tant « qu'inscriptions conflictuelles³⁷⁰ ». Dérèglement de l'histoire, dérèglement du fil narratif qui nous suggère l'inachevé. Dans des moments de crise comme celui de la guerre, on a vu comment l'écriture des mythes et de magie peut offrir une explication et une justification de l'histoire. Parallèlement à la désintégration du temps, Dib procède au brouillage de l'autre dimension déterminante de notre existence: l'espace. La ville est générique, sans nom, car pour l'auteur algérien, la guerre est coma temporel et spatial. Dès le début, quand nous sommes introduits dans la metabkha « au plafond bas et enfumé, aux murs tachés de graisse », p.13, on nous dit que l'endroit n'a pas d'importance: en tant que témoin unique d'un espace qui déborde le cadre algérien, M.Dib témoigne pour le monde entier. Il est vrai, on peut trouver des noms géographiques réels: Ouahrane, Tafrata, Remchi, etc., et à ceux-ci s'ajoutent quelques mots arabes qui nous donnent la spécificité locale, mais le manque de détails est

³⁷⁰L'expression de Claude Ollier est citée par Abdelkebir Khatibi, « *Figures de l'étranger dans la littérature française* », Paris: Denoël, 1987, p. 117.

intentionnel, car le dessein de Dib est justement de perturber les coordonnées spatio-temporelles. En fait, toute l'action du livre, s'il y en a une, est construite à partir des déplacements réels ou statiques entre plusieurs niveaux d'espace. Ainsi, l'espace urbain, reflet des structures sociales imposées par la communauté dominante où les éléments sociaux et spatiaux sont étroitement imbriqués, engendre maintenant, à cause de la guerre, plusieurs niveaux: l'ancienne ville, ou la ville de l'air et la ville souterraine. A la surface, la cité bâtie par « les autres », par les forces d'occupation: La disposition de la ville: un enchevêtrement de boyaux creusés dans le basalte sur plusieurs étages, avec quelques fentes sur l'air libre mais qu'il est fort difficile de repérer, cette disposition même facilite la communication. En effet, sommes-nous plus qu'un dédale à l'intérieur d'un autre dédale à présent, abstraction faite de la faculté que nous avons de nous déplacer? P.24. Espace de la ville des nouvelles constructions et espace de la ville souterraine entre lesquels l'être est tiraillé, car en réalité, la guerre se révèle, dans le roman de Dib, comme une rupture et une oscillation au lieu de la dichotomie. Excroissance abominable en verre dans le territoire-corps de la ville ancienne, l'espace de la ville étrangère est celui qui différencie le tissu de la médina, striant le paysage, d'ailleurs, en opposant espace lisse du nomade (nomos) et espace strié de l'Etat (polis), Gilles Deleuze et Felix Guattari constatent :

*« Une des tâches fondamentales de l'Etat, c'est de strier l'espace sur lequel il règne, ou de se servir des espaces lisses comme d'un moyen de communication au service d'un espace strié ».*³⁷¹

Une autre connotation est à remarquer : l'endroit de rencontre avec l'altérité est un contact douloureux et un lieu de piège: « Est-ce là que gît le secret de cette attirance que de nombreux habitants ont payé de leur vie? », p.97. La ville étrangère agit donc comme par magie: par l'aspect merveilleux, par le mensonge, par le leurre, elle captive et séduit l'habitant indigène en le plaçant dans un écart par rapport à sa « propre » cité, en le déviant de sa direction de déplacement. Matérialisation durable de l'oppression de l'indigène, les nouvelles constructions ont été érigées par le sacrifice, qu'il faut

³⁷¹Gilles Deleuze et Felix Guattari, « *Mille plateaux* ». Capitalisme et Schizophrénie2, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 479.

entendre selon les termes derridiens comme la « mise à mort de l'unique en ce qu'il a d'unique, d'irremplaçable et de plus précieux³⁷²», de toute la population, « des enfants, des femmes en font les frais », p. 61. L'on a ainsi un espace urbain à deux composantes: enfer ou espace des damnés, espace du présent, de l'air, restrictif, multiple contre le paradis, abri dans la terre inépuisable et suprême, espace continu du passé qui engendre aussi l'embryon de l'avenir. Surgit ici un élément inédit: car Dib opère, dans son roman, un renversement des deux termes: paradis et enfer, par rapport à l'eschatologie traditionnelle; l'enfer est en haut, alors que le paradis, espace de l'action clandestine est en profondeur³⁷³. Dans son post commentaire au roman, Dib suggère le mariage de ces deux espaces: du paradis et de l'enfer, p.191, c'est à cette association que lui semblent appartenir les choses. L'idée d'une fusion entre les deux villes apparaît comme l'unique justification ou comme une possible compensation du malheur qu'on doit éprouver. La violence de la guerre déborde, excède, elle est puissance démesurée, exorbitante par définition, échappant à toute limitation et restriction. Tout l'espace bouge et nul frein ne s'impose pour tempérer l'atmosphère brûlante qui brise le tympan et brouille la rétine. La réalité torrentielle ou les murs immobiles remuent comme soumis à des spasmes, à des sortilèges, la violence des contrastes, le dynamisme des images, le tempo syncope et les sensations brutales désarticulent l'être, l'arrachent à lui-même. Déshérité, sans avoir une place, l'Algérien « flotte », p. 99, est « suspendu », p.102, saisi par la lévitation. Les gens sont poussés « hors d'eux-mêmes », p. 66, comme si le corps devenait inapte à contenir une souffrance et une humiliation débordantes. Carcasse matérielle indissociable de l'être, le corps est siège des phénomènes étranges provoqués par la déchirure: dédoublement, p.46, transsubstantiation, p.27et p.168, réinvention de l'apparence, p.77. Le cœur, organe vital par excellence, « lieu du trésor invisible et indécélable », abandonne le corps et part, p.39, puisqu'on est écoeuré par l'angoisse et qu'on vit au seuil. Genre d'existence végétative, latente, métissage entre la vie et la mort. La vie est vécue comme un cauchemar, le rêve insère dans la vie: pour surmonter et traverser les

³⁷²Derrida Jacques, «*Donner la mort* ». L'éthique du don. Actes du colloque de Royaumont, 1990. Paris: Métailié Transition, 1992, p. 60.

³⁷³EI-Nauty Hassan, «*Roman et révolution* », Présence francophone. N^o. 2/1971, pp. 142-152.

ténèbres de l'anxiété inspirés par une réalité sordide. Dans un monde vide, le sommeil n'est plus un recours, ni un repos, il devient cauchemar du sang, p.33 où l'espace à parcourir se dilate davantage, rendant tout encore plus effrayant. L'espace est ainsi lieu où tout peut arriver, même l'inimaginable. Le temps échappe à la chronologie, l'espace en dérive, insituable, devient à son tour lieu déconcertant de l'irréalité dans laquelle Dib nous introduit. Le langage, le seul qui permet de surprendre cette folie motrice universelle, subit, lui aussi, une déconstruction. Dib nous prévient, dans sa postface, ajoute à son roman une distance par rapport au modèle traditionnel du roman réaliste et crée un autre modèle esthétique, analogue à celui que propose la peinture de Picasso. Il s'agira donc, maintenant, de cerner d'autres moyens artistiques que M.Dib s'est donné pour « paraphraser » l'évènement terrible, usure de l'histoire de son peuple, p.190. Le langage même par lequel l'artiste « s'attaque à la réalité insaisissable est soumis à des violences syntaxiques étonnantes, à une mutilation des significations et se trouve par suite quelque part dans un équilibre instable entre le rationnel et l'irrationnel. On mesure dès lors toute l'importance de la langue dans ce système narratif qui se tient résolument aux limites, non pas de la représentation, mais du représentable. Narration lyrique, dialogues, chansons, séquences oniriques s'enchaînent selon une stratégie et une technique prodigieuses, conférant au roman une architecture d'ensemble puisque ce qui compte réellement c'est le vaste remuement de tout ce qui se structure, s'organise en un. Ce dispositif textuel qui procède par collages, par fragments, nous oblige à scander le tempo de la lecture, suivre son itinéraire entrecoupé, parsemé des tourbillons, des ralentissements, des interruptions ou des silences tels qu'ils sont marqués par le vocabulaire et, également, par les jeux typographiques: italiques, espaces blancs, guillemets, ou points de suspension. La complexité de l'évènement semble réclamer la nécessité de découper l'arabesque narrative en chapitres, sans titre, sans nombre, distincts, constituant une multiplicité de tableaux dont chacun pourrait être facilement ôté de l'ensemble, et façonner en soi une entité. Un tour d'horizon est suffisant pour observer qu'il s'agit d'un texte en prose singulière: un rythme perpétuel, mais changeant, imprègne le discours tandis que les répétitions, les rappels ont un effet de rime ou de refrain. Toutefois, la virtuosité, car il y a un véritable savoir-faire, ne nous permet pas de nous installer dans la délectation esthétique: on est toujours

sollicite, intrigue, afin de comprendre le message de l'auteur et à la fois d'embrasser le tempo extrêmement rapide, parfois déroutant, de son écriture brisée. Au-delà de cet aspect, il y a l'essentiel: l'effort irrépressible de l'artiste pour nous faire croire son histoire, faire toucher, passer de la vue et de la lecture du texte au tactile puisque ce qui est réel est aussi tangible. Dib nous fait toucher par les mots et c'est ici la dimension capitale de son œuvre, le côté poétique. Les mots ne sont pas les mots habituels du langage articulé; inventés ou non, leurs associations qui ne rentrent pas dans le rythme ordinaire, choquent et déplacent nos images toutes faites, nos habitudes de lire. Rendre la monstruosité de la guerre à son paroxysme, c'est justement toucher à l'irreprésentable, et cela n'est réalisable que si se trouve mis en œuvre un large éventail de moyens artistiques contradictoires, déformés qui choquent violemment le consommateur d'art. L'implique en actant émotionnel.

Les figures mythologiques que M.Dib convoque dans *QSSM* sont : le labyrinthe, le minotaure et le phénix.

II-7-1-Le labyrinthe :

La référence au labyrinthe est rapidement convoquée. Cette figure est la plus visible et la plus sensible puisqu'elle se prête avec exactitude à une qualification de l'espace. Ainsi, dans QSSM, la convocation du labyrinthe se voit à travers plusieurs motifs. Tout d'abord, à travers le déplacement des murs. En effet, l'espace de la ville est ainsi présenté comme un espace mouvant et en perpétuelle mutation :

«[...]Ensuite les murs se déplacèrent puis se replacèrent autour de nous sans tenir compte de l'alignement ancien, mais non sans observer ce que je suis bien obligé d'appeler un dessein général, lequel consistait en une volonté très nette d'enveloppement de l'intérieur comme de l'extérieur. [...]Les murs ne cessaient d'improviser des nœuds inextricables pendant ce temps et, sur beaucoup, de s'enlacer sans souci de ce qu'il advenait de leurs captifs.[...]Rentrant à la maison, durant ces journées occupées par d'interminables, d'imprévisibles marches dans le labyrinthe, j'étais aussitôt soumis aux questions de Nafissa et des autres femmes. » Pp.18-19.

Cela montre que l'agencement interne de la ville ne cesse de changer, de se reconfigurer et le personnage doit sans cesse trouver de nouvelles routes pour se déplacer. C'est aussi ce qui confère à la ville un caractère réellement labyrinthique. L'espace semble ainsi doué d'une volonté propre. Il répond à des impératifs mystérieux et hermétiques pour le personnage mais qui ne vont pas forcément dans l'intérêt de la population : Ceci dit, l'espace ou plus exactement les murs peuvent aussi venir au secours de cette dernière comme en témoigne ces phrases : « les murs paraissaient paisibles. Soudain, ils déroulèrent leurs méandres et m'aménagèrent une voie d'une rectitude absolue, juste assez large pour une personne, jusqu'à la maison. »p.61. Cela montre que ce phénomène intervient juste au moment où le narrateur sent un danger imminent et désire rentrer chez lui le plus rapidement possible. C'est pourquoi les murs semblent accéder à sa demande. Nous nous trouvons face à un espace ambigu qui reflète des mouvements labyrinthiques. L'espace est ainsi subi par le personnage qui n'a d'autres choix que de suivre les transformations et de s'y adapter de son mieux. Par ailleurs, l'insistance sur la figure du labyrinthe en position liminaire nous paraît révélatrice. D'ailleurs, la ville se trouve largement

associée à un labyrinthe et cela par la répétition du mot minotaure : « Il partit et un minotaure gris se découpa devant la porte. pp.10-11 ». Le mot dédale participe à la présence du labyrinthe comme l'atteste cette phrase : « En effet, sommes-nous plus qu'un dédale à l'intérieur d'un autre dédale ? » p.24. L'espace de la ville est assimilé à un espace souterrain et cela à travers l'usage du mot taupe : « La taupe pouvait marcher : au moment précis où la terre tremblait, nous changions de pied. La terre pouvait tremblait et la taupe marcher ».p.10. Le labyrinthe semble donc être la figure qui lie les différents espaces de *QSSM* et qui permet d'ouvrir l'espace de la ville à d'autres espaces plus intimes et plus profonds. Le labyrinthe introduit la notion de perte, d'errance et de voie à trouver puisque le narrateur nous plonge dans un espace labyrinthique. La description de la ville révèle un monde souterrain et secret dans lequel chaque artère est vitale. Vraisemblablement, l'architecture de la ville correspond identiquement aux nombreuses villes arabes constituées par de nombreuses ruelles étroites et sombres à l'image du labyrinthe :

« La disposition de la ville : un enchevêtrement de boyaux creusés dans le basalte sur plusieurs étages, avec quelques fentes seulement sur l'air libre mais qu'il est fort difficile de repérer, cette disposition même facilite la communication. En effet, sommes-nous plus qu'un dédale à l'intérieur d'un autre dédale à présent, abstraction faite de la faculté que nous avons de nous déplacer ? Certes, le plus reculé de ces couloirs les plus tortueux possède, à coup sûr, plus d'animation, plus d'idées, que le cerveau le plus actif du plus ingénieux de ses habitants. Chacun, chaque galerie s'entend, sa vie propre, reliée toutefois par d'invisibles fils au reste, notamment au centre nerveux que nous nommons Médresse, qui ne se limite d'ailleurs pas au seul Médresse mais s'étend à toutes les circonvolutions voisines où un monde en réduction s'abrite ».p.24.

Cependant, cette architecture hautement symbolique est entachée par de nouvelles constructions. La ville ancienne et labyrinthique par ses rues prolongées à l'infini, est gravement menacée. En effet, on découvre qu'une ville nouvelle a été construite à la place de la ville ancienne. Cette opposition des deux villes est marquée par la nomination de lieux emblématiques. Ainsi, on peut distinguer la vieille ville à l'urbanisme arabe et ancestral à travers le terme « Médresse », p.24, qui représente un endroit fondamental dans la société musulmane. Cet urbanisme s'oppose à la

modernité caractérisée par le terme « boulevard national », p.26, évidemment attribué à l'occident. L'on constate que manifestement deux forces s'opposent : une ville historique face à de nouvelles constructions, symboles orgueilleux de la nouvelle ville qui s'érige en asphyxiant l'ancienne ville par des destructions massives :

*« A cet instant précis, une autre ville s'échafauda au cœur de l'ancienne, dressant ses échelles dans un avide silence, et ses fenêtres de haut en bas des étages reflétèrent aussitôt une lumière indicible ».*p.56.

De là, nous pouvons comprendre que ces constructions altèrent, non seulement l'architecture de la ville ancienne mais également entravent gravement la liberté des habitants : « Tandis qu'un souffle brûlant, lancé sûrement par les nouvelles constructions, s'abat par rafales sur notre foule et la torréfie » p.131. Et en plus, ces constructions sont capables de lancer des attaques contre les habitants : « Les nouvelles constructions ne cessent de croître et de proliférer, serrant leur étau sur nous, quoique plusieurs sautent ou s'effondrent d'elles-mêmes, dans une journée, à peine sorties de terre » p.132. Cette nouvelle cité se comporte donc comme un monstre vorace engloutissant tout sur son passage et n'épargnant aucun habitant. Vraisemblablement, cette nouvelle ville ne peut s'implanter durablement qu'en phagocytant la ville ancienne, celle-ci doit composer avec une ville nouvelle.

II- 7- 2- Le minotaure :

La présence du labyrinthe ne va pas sans convoquer celle du minotaure. Les deux mythes sont intrinsèquement liés. Le minotaure appartient ainsi au bestiaire des animaux mythiques et fabuleux. Il est le fruit de l'union de Pasiphaé, reine de Crète et d'un taureau offert par Poséidon au roi de Crète. Mi-homme, mi animal, il incarne la monstruosité³⁷⁴ et se trouve alors associé de façon récurrente à un monstre se repaissant de chair humaine voire au diable (Enfers représentent le labyrinthe). C'est cette dimension que semblent incarner le minotaure de *QSSM* :

« Des minotaures veillent au carrefour : à vrai dire des momies, qui ont été ressuscitées et affectées à ce service. De leur sommeil millénaire, beaucoup gardent encore une immobilité, une rigidité, dont elles ont quelque mal à se débarrasser. Cela ajouté à leur regard de lézard, elles inspirent une terreur salutaire qui se traduit par un grand respect. » p.46.

Comme l'atteste cette citation, la description des minotaures reste cependant externe, en ce sens que nous n'avons pas accès à leur intériorité et qu'elle résulte d'un jugement du narrateur. L'aspect maléfique et dangereux qui se dégage d'eux.

Dans le roman « ils » (les minotaures) se livrent à de « nouvelles constructions » dont les travaux se poursuivent la nuit, accompagnés d'explosions et d'un vacarme terrifiant. Ce sont des constructions « contre la ville » dont les habitants sont devenus les prisonniers de leurs propres murs. D'un point de vue réaliste, ces constructions se réfèrent peut-être aux nouvelles constructions du colonisateur dans les villes Arabes colonisées, où la ville neuve se construisait généralement à côté de la casbah (comme à Alger. Le colonisateur habitait dans les nouveaux immeubles. Chez Dib, le mot « constructions » semble inversé, et signifie une destruction agressive. Dib a trouvé des images et des concepts pour évoquer l'angoisse et l'enfermement causés par la guérilla urbaine. Le narrateur trouve par exemple que lui-même et sa femme Nafissa vivent dans un « bitume géologique » : « Il n'empêche que le bitume géologique dans

³⁷⁴La monstruosité qui se dégage de la toile de Guernica de P.Picasso cité en postface dans *QSSM*.

lequel nous confinons notre existence m'apparaît aujourd'hui encore comme l'horreur suprême. On ne voyait pas se faire sa destruction, on n'en décelait que les effets. »

II-7-3-Le phénix :

Le mythe du phénix est beaucoup plus explicite dans *QSSM*. C'est un oiseau mythologique et fabuleux comme le Simorgh³⁷⁵, titre inspiré de la littérature persane et où il dira : « Le Simorgh est cet oiseau mythique dont Avicenne, Attar ou Rumi ont célébré le mystère »³⁷⁶.

En effet, pour Attar³⁷⁷ le simorgh est un oiseau mystérieux³⁷⁸, c'est même le roi des oiseaux, il est inaccessible puisqu'il réside derrière le mont Câf. Quant au phénix, un autre oiseau mystérieux, Attar, dit :

« [...] Lorsqu'il n'a plus qu'un souffle de vie, il bat des ailes et agite ses plumes devant et derrière. Par l'effet de ce mouvement, il se produit du feu qui opère un changement dans l'état du phénix. Ce feu prend promptement au bois, et le bois brûle agréablement. Bientôt, bois et oiseau, tout est réduit en braise et puis en cendre. Mais lorsqu'on ne voit plus une étincelle, un nouveau phénix s'élève du milieu de la cendre. C'est après que le feu a réduit le bois en cendre qu'un petit phénix paraît. »³⁷⁹

Ainsi, dans *QSSM*, le phénix se manifeste dans les phrases suivantes : « Il est dépeint comme ayant été déterré vivant des caves, qui préparait depuis longtemps ce crime, savourait son triomphe », p.43. « Il paraît comme un coq au langage de chien », p.45. « Quoi qu'ils fassent, le Phénix les protégera », p.48. « Il apparaît suite à une nuit horrible où des démons ont été lâché, où le chant et la voix sont les instruments de procédures magiques, même maléfiques, où le surnaturel prend le pas sur le réel avec une extrême violence. Le résultat de cette « nuit de l'horreur » est vingt morts rejetés

³⁷⁵Dib Mohammed, « *Simorgh* », Paris, Editions, Albin Michel S.A, 2003.

³⁷⁶Ibid, quatrième de couverture.

³⁷⁷Attar Farîd-ud-Dîn, « *Le Langage des oiseaux* », Mantic uttâir, traduit du persan par Garcin de Tassy, Paris, Editions Sindbad, 1982. P.48.

³⁷⁸Ibid, p.50. [...]Une de ses plumes tomba donc alors en Chine, et sa réputation remplit tout le monde. Chacun prit le dessin de cette plume, et quiconque la vit prit à cœur l'affaire. Cette plume est actuellement dans la salle des peintures de la Chine, et c'est pour cela que le Prophète a dit : « Allez à la recherche de la science, fût-elle en Chine ».

³⁷⁹Ibid, p.162.

sur la grève au petit matin, tout le corps marqué par des « signes inconnus », tous « objet de pratiques inconnues mais identiques », p.46 : « un crime sans précédent », p.47. Le phénix semble être l'instigateur et l'origine. Sa présence survient donc dans un contexte effrayant, surnaturel, de troubles et d'angoisse.

Dans un article publié dans le Dictionnaire des mythes littéraires et intitulé Phénix, Marie Miguet³⁸⁰ retrace l'histoire de cet oiseau fabuleux considéré par G. Durand comme « l'aboutissement transcendant du Grand-œuvre ». Dans son article, Miguet souligne que jusqu'au XVIIIe siècle, la croyance populaire soutenait l'existence du phénix qui, à partir de la seconde moitié de ce même siècle « devient vraiment un mythe littéraire ».

³⁸⁰Miguet Marie, « *Dictionnaire des mythes littéraires* », sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Edition du Rocher, 1988.

Chapitre III : Le fantastique :

Introduction :

Le fantastique ne peut exister dans un univers où le miracle et l'irrationnel vont de soi. C'est pourquoi il ne pouvait naître avant le XIXe siècle, « époque sans croyances », selon Charles Nodier, où triomphe le positivisme scientifique, époque où tout s'explique par la raison : depuis le mouvement des atomes jusqu'aux mouvements des astres, en passant par les mouvements du cœur et de l'esprit.

Le fantastique repose sur l'intrusion du surnaturel dans le quotidien, cette intrusion étant perçue comme une violation des lois universelles sur lesquelles reposent la société, la nature, le monde. C'est ainsi que les auteurs de récits fantastiques utilisent les mêmes techniques que les auteurs réalistes ou naturalistes pour donner l'impression de vraisemblance. Souvent, aussi, les récits sont des témoignages, où le narrateur est un « je » qu'on est tenté d'associer à l'auteur, d'autres fois, le narrateur raconte l'histoire que lui a racontée un autre.

III-1-La sémantique du fantastique :

Des définitions qui nous aident à déblayer ce terrain emprunté par les trois écrivains, afin de comprendre cette déviation vers le fantastique. C'est un registre littéraire fondé sur un sentiment de l'étrange mêlé à une immixtion dans le réel de phénomènes à la fois surnaturels et anti-naturels. Le lecteur est invité à un monde qui manque de certitude quant à la nature des événements narrés. D'ailleurs, selon le dictionnaire universel des littératures, c'est un phénomène qui qualifie ce genre de textes qui : « brouillent les points de repères et qui ne permettent pas une démarcation nette entre le rêve et la réalité, le quotidien et le surnaturel, la raison et la folie»³⁸¹.

Le fantastique se trouve lié à l'horreur qui lui permet de privilégier les zones ambiguës où l'on peut coïncider un monde et des états que la raison récuse. C'est ce qui nous

³⁸¹Ibid, p.1173

permet de remarquer une dualité entre réel et irréel expliquant ainsi les événements rapportés et de dire qu'il est : « bien promesse de sens, mais promesse qui ne serait-elle tenue, car le sens promis, d'une manière ou d'une autre, nous est toujours dérobé »³⁸². Le fantastique permet l'exploration des marges, des frontières de la réalité et questionne ainsi le sens et la forme de cette réalité. L'immixtion du réel et de l'irréel est réalisée ainsi avec une certaine logique sans que l'on puisse dire clairement quand et comment cette immixtion a été effectuée. Roger Caillois publie en 1966 son *Anthologie de la littérature fantastique* où il oppose le fantastique au féerique :

*« Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel ».*³⁸³

Et il ajoute dans un autre ouvrage intitulé : *Au cœur du fantastique* :

« Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne. »³⁸⁴

Si d'un côté, Roger Caillois définit le fantastique comme une manifestation extérieure au personnage, d'ordre surnaturel », d'autre côté, Tzvetan Todorov affirme que le fantastique relève de l'hésitation, et qu'il occupe le temps de l'incertitude :

*« Dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. : Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire : et ces derniers méritent plus qu'une simple mention ».*³⁸⁵

Le fantastique dans la littérature au XIX^e et au XX^e siècle semble être une issue d'un triple conflit qui est aussi celui de l'homme : rupture avec la réalité, crise identitaire et perte de sens de l'univers caractéristiques aux deux époques. Dans ce contexte difficile et troublé encore plus par des prévisions alarmistes de l'avenir proche, l'homme

³⁸²Ibid, p.1174.

³⁸³ Roger Caillois, « *Anthologie de la littérature fantastique* », Gallimard, 1966, p.8-9.

³⁸⁴ Roger Caillois, « *Au cœur du fantastique* », NRF, Gallimard, 1965, p.11.

³⁸⁵Tzvetan Todorov, « *Introduction à la littérature fantastique* », Paris, Seuil, 1970.p.29.

exorcise ses peurs à travers des œuvres fantastiques. Il s'invente des monstres pour arriver à supporter le quotidien. Pourtant, l'intrusion de la surnature ou de l'étrange dans l'espace se rapproche du besoin que les sociétés traditionnelles avaient pour la présence du sacré ou du profane dans leurs univers. A travers *LTDM*, *LVHM* et *QSSM*, nous essaierons de voir pourquoi les trois auteurs : V.Hugo, Ernest Hemingway et M.Dib convoquent-ils ce genre et cela à travers des différentes définitions. Commençons d'abord par l'étymologie du mot fantastique. Sur le plan littéraire, il est intéressant d'approcher ce mot par l'étymologie, comme le fait Jean-Luc Steinmetz³⁸⁶. Étymologiquement, le mot est dérivé du grec « phantastikos », « capable de former des images, des représentations » ou « qui imagine des choses illusoires ». Le fantastique a donc à voir avec l'imagination et l'apparition (« phantasein »), et le mot possède une racine commune avec « fantaisie », « fantôme », « fantasme ». Le terme est d'abord employé comme adjectif, ainsi que nous le rappelle Pierre-Georges Castex³⁸⁷ :

« À Jean-Jacques Ampère [...] revient, semble-t-il, le mérite d'avoir, le premier, accolé aux contes d'Hoffmann l'épithète fantastique, consacré depuis lors par la tradition »³⁸⁸.

Par la suite, l'adjectif s'est substantivé, et est devenu le fantastique, qui désigne une sorte de récit correspondant à un certain nombre de critères. Mais quels critères ? Nous entrons là dans une véritable forêt de travaux car beaucoup de critiques, théoriciens du fantastique, se sont occupés de ce genre, et les points de vue sont divers, voire contradictoires. La quasi-totalité des critiques remarquent que la difficulté d'approche est grande. « Une première thèse sur Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant » de Pierre-Georges Castex paraît en 1951 :

« Le fantastique [...] ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de

³⁸⁶Jean-Luc Steinmetz, « *La littérature fantastique* », Que sais-je ?, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

³⁸⁷Pierre-Georges Castex, « *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* », Paris, José Corti, 1957.

³⁸⁸Ibid.p.7.

cauchemar ou de délires, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. »³⁸⁹

Quant à Roger Bozzeto, il ajoute :

« Le texte fantastique se bâtit [...] en utilisant des choses anciennes et enfouies, pour mettre en échec et terroriser la raison. La remise au jour, dans le présent, de choses – sous forme d'anamnèse ou de découverte – crée le scandale. L'innommable, autre nom de l'enfoui, se révèle. La trame superficiellement cohérente de notre univers se déchire et l'irrationnel s'impose emportant tout sur son passage. Ce qui ainsi surgit, ce peuvent être des strates anciennes de la psyché comme l'anté-humain chez les loups-garous, d'anciennes superstitions, ou encore [...] des objets venus d'un temps autre avec une efficacité qui leur est propre et que nous ne pouvons pas comprendre. »³⁹⁰

A partir de cette citation, nous allons d'abord voir comment les trois auteurs d'abord V. Hugo, ensuite E. Hemingway et enfin M. Dib font appel au fantastique dans leurs trois récits respectifs à savoir : LTDM, LVHM et QSSM.

³⁸⁹Ibid.p.8.

³⁹⁰Bozzeto Roger, « *L'obscur objet d'un savoir* », Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 63.

III-2-Le fantastique dans « *Les Travailleurs de la mer* »

En plus, de « Les doubles-fonds de l'obstacle³⁹¹ », le roi des auxcriniers est l'un des personnages de Victor Hugo dans « *LTDM* », représenté comme un monstre marin redoutable habitant la mer de la manche : mi-homme mi-poisson, son allure est terrifiante :

« Une tête massive en bas et étroite en haut, un corps trapu, un ventre visqueux et difforme, des nodosités sur le crâne, de courtes jambes, de longs bras, pour pieds de nageoires, pour mains des griffes, un large visage vert, tel est ce roi. Ses griffes sont palmées et ses nageoires onglées. Le roi des Auxcriniers n'est visible que dans la mer violente, il se tient entier hors de l'eau et comme un fou, entame une danse, à la vue d'éventuels navires en détresse. Il suffit de l'apercevoir pour faire naufrage aussitôt... p.105.

Par temps calme comme par temps impétueux, la mer recèle des mouvements profonds ou superficiels qui menacent l'homme : « La mer édifie et démolit ; et l'homme aide la mer, non à bâtir, mais à détruire »³⁹². V.Hugo excelle à décrire la mer : « La mer est patente et secrète ; elle se dérobe, elle ne tient pas à divulguer ses actions. Elle fait un naufrage, et le recouvre ; l'engloutissement est sa pudeur. La vague est hypocrite ; elle tue, vole, recèle, ignore et sourit. Elle rugit et moutonne ».p.305. En effet, la mer n'est pas une étendue inerte, elle possède une vitalité qui en fait un péril pour l'homme ; les illusions de douceur qu'elle peut souvent donner, cachent une dangerosité et des écueils : «Cet écueil, tenant ainsi sa proie et la faisant voir, était terrible ; les choses ont parfois vis-à-vis de l'homme une ostentation sombre et hostile. Il y avait du défi dans l'attitude de ces rochers. Cela semblait attendre ».p.304.

Le fond marin est peuplé de faune et de flore qui constituent une menace pour l'homme ; le naufragé qui s'engloutit en rappelle la dangerosité. Par ailleurs, un rocher

³⁹¹ LTDM, deuxième partie, livre quatrième.

³⁹² L'Archipel de la Manche, p.79.

qui s'appelle curieusement l'Homme semble définir le refuge ultime d'individus au ban de la société ; ce point de chute involontaire où conduisent les tempêtes marines constitue le lieu d'une mort assurée, inévitable. Le nom de cet espace renvoie à une histoire précise qu'explique le poète :

*« Un des plus étranges rochers du groupe Douvres s'appelle l'Homme. Celui-là subsiste encore aujourd'hui. Au siècle dernier, des pêcheurs fourvoyés sur ces brisants, trouvèrent au haut de ce rocher un cadavre. A côté de ce cadavre, il y avait quantité de coquillages vidés. Un homme avait naufragé à ce roc, s'y était réfugié, y avait vécu quelque temps de coquillages et y était mort. De là ce nom, l'Homme ».*p.245.

Le rocher l'Homme, aux allures de refuge pour naufragés, est en réalité un cimetière pour mourir dans une totale solitude, dans l'indifférence absolue. Cet endroit de mort manifeste le tragique de l'isolement dans une immensité infinie. Après avoir signalé le cadavre d'un naufragé qui a tenté de survivre en se nourrissant de coquillages, l'auteur y conduit Clubin qui croit avoir trouvé le paradis pour une cachette :

*« Il [Clubin] s'était mis dans la gueule de l'ombre. Pas d'autre refuge que le rocher l'Homme. Il était probable que la tempête surviendrait dans la nuit, et que la chaloupe de la Durande, surchargée, chavirerait. Aucun avis de naufrage n'arriverait à terre. On ne saurait même pas que Clubin avait été laissé sur l'écueil Douvres. Pas d'autre perspective que la mort de froid et de faim. [...] Tout ce qu'il avait échafaudé aboutissait à cette embûche. Il était l'architecte laborieux de sa catastrophe. Nulle ressource ».*p.278.

C'est pourquoi, La mer dans *LTDM*, demeure une étendue « cannibale », impitoyable :

*« Un écueil voisin de la côte est quelquefois visité par les hommes ; un écueil en pleine mer, jamais. Qu'irait-on y chercher ? Ce n'est pas une île. Point de ravitaillement à espérer, ni arbres à fruits, ni pâturages, ni bestiaux, ni sources d'eau potable. C'est une nudité dans une solitude. C'est une roche, avec des escarpements hors de l'eau et des pointes sous l'eau. Rien à trouver là, que le naufrage. Ces espèces d'écueils, que la vieille langue marine appelle les Isolés sont, [...] des lieux étranges. La mer y est seule. Elle fait ce qu'elle veut ».*p.342.

Les nombreux mirages qui affleurent sont autant de pièges à déjouer, même pour les marins, ces infatigables aventuriers qui l'affrontent aussi bien par vocation que par plaisir. Ainsi, rien n'est acquis et toute perspective semble illusoire :

« Personne n'a étudié comme eux [les marins] les trois dangers de la mer tranquille, le singe, l'anuble et le derruble. Le singe (swinge), c'est le courant, l'anuble (lieu obscur), c'est le bas-fond ; le derruble (qu'on prononce terrible), c'est le tourbillon, le nombril, l'entonnoir de roches sous-jacentes, le puits sous la mer »³⁹³.

Le péril semble partout présent sur l'étendue ; lorsqu'on a triomphé d'un obstacle, un autre se dresse devant. On n'est jamais définitivement vainqueur tant qu'on n'a pas regagné la terre ferme : « On avait derrière soi les Minquiers, un rocher qui avait mauvaise réputation, devant soi la croisière française. A l'ouest l'abîme, à l'est le carnage ; on était entre un naufrage et un combat».

Avec Victor Hugo, l'eau tue le héros en l'engloutissant (Gilliatt, vient s'y absorber par le suicide pour entrer dans « l'infini des ténèbres »). Gilliatt se laisse mourir dans l'océan, il n'a pas supporté de revenir sur la terre ferme après le sauvetage de l'épave de la Durande. Gilliatt s'assied sur cette Chaise Gild-Holm-Ur, ce qui signifie « qui dort meurt » pour se laisser submerger par la montée de l'eau tout en regardant partir Deruchette et son fiancé : « A l'instant où le navire s'effaça à l'horizon, la tête disparut sous l'eau. Il n'y eut plus rien que la mer ».p.343. Gilliatt disparaît en même temps que ce qui le rattachait au monde extérieur, à l'existence. Très tôt, le poète connaît les drames de l'eau quand sa fille Léopoldine meurt dans la Seine avec son fiancé Charles Vacquerie. L'événement survenu en septembre 1843 le marquera toute sa vie. Ce drame personnel lui fait porter un regard angoissé sur l'élément marin et le fait entrer en résonance avec la souffrance des autres. L'océan apparaît dans la poésie hugolienne comme le modèle de toute monstruosité, le lieu du basculement dans la non-vie. Hugo explique que la série de périls qu'offre l'océan est largement variée et revêt une forme de perversité :

Dans le dernier chapitre de *LTDM*, que Hugo intitule judicieusement « La grande tombe », l'océan auquel Gilliatt avait résisté lors du sauvetage de la Durande, retrouve

³⁹³L'Archipel de la Manche, p.33.

sa suprématie et engloutit le héros déçu. Il ne peut survivre au départ de Déruchette et se laisse mourir. C'est le grand désenchantement qui couronne toujours le parcours de Gilliatt. Gilliatt se démène pour sauver le bateau de mess Lethierry et remporter l'enjeu, celui d'épouser Deruchette, trophée promis à la personne qui mènerait à bien la mission. Le héros solitaire n'a pas mesuré l'ampleur des difficultés liées à l'aventure, mais il décide d'aller au bout de l'entreprise ; l'entrave principale de l'objectif reste la pieuvre qui arrive au dernier moment et complique la situation de l'aventurier :

*« Elle le tenait. Il était la mouche de cette araignée. Gilliatt était dans l'eau jusqu'à la ceinture, les pieds crispés sur la rondeur des galets glissants, le bras droit étreint et assujetti par les enroulements plats des courroies de la pieuvre, et le torse disparaissant presque sous les replis et les croisements de ce bandage horrible. Des huit bras de la pieuvre, trois adhéraient à la roche, cinq adhéraient à Gilliatt. De cette façon, cramponnée d'un côté au granit, de l'autre à l'homme, elle enchaînait Gilliatt au rocher ».*p.443.

Le problème est d'autant plus complexe que toute tentative de délivrance renforce les liens de la pieuvre autour de Gilliatt ; cette constriction est de nature à décourager le patient. L'animal a dressé un véritable carcan qui l'apparente à toute autre forme de prison. L'isolement devient le sort de Gilliatt. Malgré les multiples sacrifices en vue d'intégrer ou réintégrer la vie sociale, ses efforts restent vains. Son temps de vie s'égrène en parallèle, on le constate avec Gilliatt à la mort de sa mère :

*« Cette mort fut pour le survivant un accablement. Il était sauvage, il devint farouche. Le désert s'acheva autour de lui. Ce n'était que l'isolement, ce fut le vide. Tant qu'on est deux, la vie est possible. Seul, il semble qu'on ne pourra plus la traîner. On renonce à tirer. C'est la première forme du désespoir ».*p.100.

Tout le mot du héros consiste donc à insérer son propre temps dans la mécanique montée par les dieux ; confronté aux éléments, Gilliatt a le sentiment que ses efforts sont vains :

*« Quelle terreur pour la pensée, le recommencement perpétuel, l'Océan puits, les nuées Danaïdes, toute cette peine pour rien ! Pour rien non. Mais, ô Inconnu, toi seul sais pourquoi ».*p.342.

Gilliatt, pensif derrière cette porte barricadée par lui, écoutait ces frappings de la mort voulant entrer, p.269-270». Alors qu'il pense avoir définitivement sauvé le bateau de mess Lethierry, Gilliatt doit affronter une résurgence des problèmes, et il a l'impression de n'avoir pas progressé dans la résolution de la situation :

*« Ce magnanime effort de deux mois titaniques aboutissait à un anéantissement. Recommencer était impossible. Gilliatt n'avait plus ni forge, ni matériaux. Peut-être, au point du jour, allait-il voir toute son œuvre s'enfoncer lentement et irrémédiablement dans le gouffre ».*p.459.

Comme nous l'avons déjà dit, Victor Hugo, dans *LTDM*, procède à la description sur la voracité extrême et quasi vampirique de la pieuvre, dont il fait un prolongement monstrueux de la Mer. Le combat que livre Gilliat avec l'un de ces céphalopodes, au cœur du sinistre rocher de Douvres, pourrait ainsi entrer dans la tradition des combats mythologiques, tant la relation métaphorique paraît dense entre la bête à tentacules et son milieu aquatique ; Gilliat acquérant de surcroît la stature d'un héros herculéen. Le duel que livre cet homme devient, de fait, moins être un combat contre une pieuvre qu'une lutte contre la mer toute entière. L'épisode commence par un retournement cynégétique particulièrement significatif ; Gilliat, en chassant un gros crabe dont il espérait se nourrir, glisse sa main dans la cavité rocheuse où s'est réfugiée ladite bestiole. C'est alors qu'il se fait attraper le bras par le puissant tentacule d'une pieuvre énorme :

« Tout à coup il se sentit saisir le bras. Ce qu'il éprouva en ce moment, c'est l'horreur indescriptible. Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant venait de se tordre dans l'ombre autour de son bras nu. [...]. Brusquement une large viscosité ronde et plate sortit de dessous la crevasse. C'était le centre ; cinq lanières s'y rattachaient comme des rayons à un moyeu ; on distinguait au côté de ce disque immonde le commencement de trois autres tentacules, restés sous l'enfoncement du rocher. Au

milieu de cette viscosité il y avait deux yeux qui regardaient. Ces yeux voyaient Gilliat. Gilliat reconnut la pieuvre ». pp.464-465.

Voilà une chasse qui s'inverse et qui fait, du chasseur humain, la proie d'une créature tentaculaire dont l'écriture retarde sciemment la définition – ce n'est qu'au bout de quelques phrases que Victor Hugo annonce enfin qu'il s'agit d'une pieuvre. Ce basculement des rôles cynégétiques entre homme et bête s'avère naturellement source d'une profonde panique ; cette peur instinctive de Gilliat se trouvant décuplée, en la circonstance, par la singularité de son agresseur. La description zoologique, à ce titre, balance entre la description d'une machine (« lanières », « rayons », « moyeu », « disque », etc.) et celle d'une chose informe et visqueuse pourvues de tentacules et d'yeux. Autant avouer d'emblée le caractère insaisissable de la pieuvre – d'autant plus que c'est elle qui saisit le bras de Gilliat.

Sa nature ondoyante et fluctuante, sa dimension malfaisante, sa rapacité, sa viscosité, sa difformité, autant d'éléments qui tendent à provoquer un certain impact fantastique, en même temps qu'un malaise des sens. En s'appliquant à décrire la bête à tentacules, l'écrivain opère alors deux rapprochements zoomorphiques empreints d'une profonde logique. Il assimile la pieuvre, de par sa forme, à une araignée et, de par sa coloration, à un caméléon, tout en soulignant la capacité d'adhérence monstrueuse de ce céphalopode, sa mollesse horrible et le caractère paralysant de son contact :

« Cette bête s'applique sur sa proie, la recouvre, et la noue de ses longues bandes. Elle est arachnide par la forme et caméléon par la coloration. Irritée, elle devient violette. Chose épouvantable, c'est mou. Ses nœuds garrottent ; son contact paralyse ». p.467.

C'est ainsi que la pieuvre investit, de fait, de par ses attributs singuliers et ses prédispositions naturelles, la stature d'un redoutable prédateur. Sa capacité de dissimulation, la force de capture de ses tentacules, sa promptitude à attaquer sa proie sa ruse naturelle, forment autant d'atouts qui en font une source primordiale de danger au sein du monde aquatique.

III-3-Le fantastique dans « *Le vieil homme et la mer* » :

Monument de grandeur, entre l'être et le néant, la présence et l'absence, ce gros poisson invite à la réflexion sur le mystère de vie et de mort. En effet, le gros poisson d'Ernest Hemingway dans *LVHM* tient à la fois de la pieuvre de Victor Hugo dans *LTDM*. Puisqu'un sentiment de peur et d'étrangeté nous regagne à travers cette phrase: Soudain, l'océan se souleva en avant de la barque et le poisson apparut. Il n'en finissait pas de sortir. P.89. Puis au moment du retour au port du vieux Santiago, ce gros poisson monstre, n'est qu'une sorte d'épave comme l'atteste ce propos :

« Tandis que le vent d'est agitait la mer à l'entrée du port, une des dames aperçut une longue arête blanche terminée par une immense queue qui se soulevait et se balançait au gré du ressac ». p.188.

A travers ce passage, nous pouvons faire un rapprochement entre la quête de Gilliatt et celle de Santiago. Nous pouvons même relever un rapprochement entre la quête d'Achab dans *Moby Dick* de Melville même si E. Hemingway a cru devoir prendre ses distances à son égard puisqu'il affirme :

« *Moby Dick* m'a toujours semblé deux choses : du journalisme et de l'épopée, d'un style aussi forcé qu'ampoulé »³⁹⁴.

Nous remarquons qu'il y a devant la bête, chez les deux écrivains E. Hemingway et V.Hugo une même volonté humaine de se surpasser. Si Gilliatt paiera de sa mort son désir sacrilège de transgresser la loi divine, le vieux Santiago ne fait que manifester son courage viril, comme le toréro face aux cornes du taureau puisqu'il a réussi à harponner l'espadon et le blesser à mort. Même si par la suite l'homme est vaincu par plus fort que lui :

« Il se savait vaincu définitivement et sans remède. Il retourna à l'arrière. [...] Il était au-delà de tout ». p.178.

³⁹⁴Geneviève Hily-Maine, « *Commentaire de Le vieil homme et la mer* », Op, cité. P.56.

III-4-Le fantastique dans : « *Qui se souvient de la mer* »

M.Dib essaie de donner vie à l'élément mer et à celui du vent en faisant glisser la narration vers une contrée non réaliste mais beaucoup plus onirique. En effet, ce vouloir d'insister sur ce fait est un signe qui souligne que le récit va se détacher du réalisme tranchant auquel Dib nous a habitué depuis sa première trilogie, comme nous l'avons déjà évoqué supra, pour s'aventurer davantage vers le fantastique. C'est ce que nous essaierons de développer dans ce chapitre pour comprendre l'insistance quant à la manière qu'il l'a empruntée. Le choix du genre fantastique chez M.Dib constitue un premier élément de reconnaissance évident pour le public français car il favorise la connaissance et la reconnaissance de l'autre. En procédant ainsi, M.Dib reste crédible puisqu'il a su mêler sans complexe et sans culpabilité son héritage culturel lié à ses origines et à la culture française, qui même imposée, elle demeure riche en histoire.

Le fantastique, tel que le développe M.Dib dans *QSSM* en tant que premier roman fantastique de l'écrivain, fusionne les cultures. Le fantastique, nous l'avons déjà dit que c'est un grand genre européen né en France et en Angleterre et dont l'essaimage a été planétaire à la fin du XIX^{ème} siècle. C'est un genre qui porte la marque de l'évolution et du changement de la société européenne. Selon Pierre-Georges Castex³⁹⁵, ce genre apparaissait à des périodes précises, voilà ce qu'il confirme :

« Le genre fantastique est une réalité historiquement repérable et interprétable par rapport aux romans de l'histoire : Nodier en fait une littérature des temps de crise, et de ceux, qui ont précédé la révolution. [...] P.G Castex énumère les circonstances historiques, sociologiques et de l'histoire des idées propices à l'émergence du genre aux alentours de 1770. Le genre fantastique est une littérature de réaction et d'opposition au siècle des lumières... »³⁹⁶.

Le fantastique, donc apparaît principalement dans des périodes troubles. *QSSM* est édité en 1962, année capitale pour l'Algérie qui accède à son indépendance. C'est un

³⁹⁵Pierre-Georges Castex, « *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* », Paris, Librairie J. Corti, 1951.

³⁹⁶Ibid, p. 6-7.

roman en faveurs des opprimés de la guerre. Une guerre sans merci qui oppose une population en quête de liberté et des fervents défenseurs de la poursuite de la colonisation. *QSSM* marque un premier tournant dans l'écriture de M.Dib. C'est l'histoire du narrateur, témoin du cataclysme qui touche sa ville. Dans son errance à travers cette ville qui connaît le chaos et l'occupation, l'on apprend que le seul espoir réside dans le monde souterrain. Deux personnages vont l'aider, sa femme Nafissa et El Hadj. Celui-ci possède une échoppe qui constitue le lieu de repère pour les résistants. C'est un carrefour incontournable pour tous ces hommes qui lancent des attaques quotidiennes contre les nouvelles constructions, véritable ennemi de la vieille ville. *QSSM* est une image apocalyptique de la guerre d'Algérie. M.Dib choisit délibérément le thème de la ville, véritable symbole du fantastique. Cette ville à la fois forteresse bâtie par l'homme pour se protéger et objet de discorde, elle se transforme en un lieu qui exacerbe toutes les passions de l'homme.

Dans un premier temps, on note que la ville est un véritable labyrinthe constitué d'une vieille ville mise en danger par de nouvelles constructions et d'une ville souterraine s'efforçant de contrer la ville nouvelle car celle-ci tente de naître des entrailles de la vieille cité. Cependant, cette ville est en fait assiégée par des créatures mythologiques semant la terreur dans la ville. Par conséquent, seul le recouvrement total de la ville par la mer, élément hautement symbolique, constitue l'ultime dénouement face à une ville dont le salut semblait pourtant impossible.

III-5-Glisement et transformation dans « *Qui se souvient de la mer* » :

A la lumière de ces définitions citées supra, nous pouvons affirmer une présence du fantastique dans *QSSM*. En effet, nous retrouvons ce glissement caractéristique de la narration, la présence de l'horreur et le brouillage des points de repères. Nous avons souligné que l'auteur accorde à l'élémentaire une place importante et le traitement qui en est proposé participe à l'élaboration d'une tonalité fantastique. L'on remarque que la mer dans *QSSM* est à ce titre révélatrice. Elle se trouve personnifiée et jouant le rôle d'un protagoniste à part entière, agissant et interférant avec ce qui l'entoure. En effet, ses manifestations ont des effets étranges qui se retrouvent souvent à l'origine d'une plongée dans l'onirisme, d'une évasion du narrateur en particulier dans une réalité autre, qui permet parfois d'entrevoir une forme de vérité. La mer remplit ainsi un rôle d'initiatrice. D'ailleurs, le passage le plus illustratif se trouve au cinquième chapitre :

*« La mer se tient immobile, l'œil fauve. Sombre mais calme et chaude, elle nous entoure, semble veiller. Je retrouve en sa compagnie la franchise première des choses. Sans répit, dans la nuit, ses vagues ébranlent les maisons, entrant par la Porte de l'Est, traversant la ville dans toute sa longueur, et ressortant par la Porte de l'Ouest. Au moins ai-je commencé au cours de ces interminables nuits à mieux la connaître ».*p.68.

Ce passage est doublement intéressant : non seulement il présente une situation de glissement progressif vers le fantastique (fortement onirique puisque vécu en état de veille), mais également, par la position liminaire qu'il occupe (65 à 71), il apparaît comme la première manifestation du fantastique. Ce passage porte ainsi des enjeux fondamentaux en termes de crédibilité et d'accroche du lecteur.

Le fantastique, outre ces dérives purement oniriques, se manifeste principalement à travers le principe de transformation et de mutation. En effet, les êtres et les choses se transforment et changent d'apparence voire de nature. Cette transformation se retrouve ainsi dans l'espace mouvant de *QSSM*. Les murs qui se contorsionnent, se rétractent, disparaissent ou explosent, soutiennent cette dimension du fantastique, en ce sens qu'ils introduisent ce « brouillage des points de repère », de même que la succession

aléatoire du jour et de la nuit entérine ce principe de perturbation de la perception du réel. Le narrateur raconte, par exemple, que lors d'une visite à son ami El Hadj :

«Je me rappelle ma sérénité d'âme je suis arrivé à la boutique d'El Hadj, la sensation de confiance que j'éprouvais. S'il faut mourir, plutôt mourir dignement. », p.111.

Le cadre référentiel est donc en perpétuel mouvement et semble bien assujéti à la perception subjective du narrateur. Nous remarquons en outre qu'aucune explication rationnelle n'est proposée, c'est ce qui nous laisse comprendre que nous sommes bien face à un traitement fantastique du texte. En plus, la mutation ne concerne pas seulement le monde extérieur et ses données matérielles, les gens aussi subissent des changements bizarres et étranges. El Hadj et Nafissa sont à ce titre représentatif. El Hadj apparaît, en effet, tantôt jeune, tantôt vieilli, à des endroits différents, présentés comme inattendus : le moment où le narrateur le rencontre, près de la ville nouvelle, tenant un discours politique. Son rôle lui-même n'est pas clair et le narrateur met longtemps à en saisir la portée. Quant à Nafissa, est progressivement sublimée par le narrateur qui tend à la présenter de plus en plus comme une figure allégorique. L'aura de mystère qui plane autour d'elle, ses sourires énigmatiques et de très rares paroles limpides font d'elle un personnage fantastique par excellence. La perception que le narrateur a d'elle s'oriente de plus en plus vers une vision abstraite et déréalisée tendant vers une alliance sublime de l'élémentaire. Les descriptions deviennent donc ambiguës puisqu'on n'arrive plus à déterminer ce qui est précisément montré et surtout si c'est bien de Nafissa dont il s'agit. Ces deux évocations de Nafissa soulignent cette ambiguïté : « Je contemple le ciel, le visage blanc de cette eau que le sommeil berce. Je me recouche près d'elle, Nafissa se réveille ».p.104. Nafissa est assimilée à l'eau et à l'aube comme signe d'espoir. Le narrateur ne cesse de contempler et d'admirer Nafissa, il dira :

« Belle et désirable, à travers ses métamorphoses, la vie, l'éternité, elle se détache devant moi, présente par la voix, le regard et les rayons de sa rose, et tous mes délires, toutes mes ténèbres ».p.139.

On note une même ambiguïté quant à la détermination précise de ce sur quoi porte la description. Les habitants sont également soumis au changement, devenant de jour en

jour un peu plus herbe et pierre, plus qu'humain, et nous notons à ce sujet l'importance que prend les ensorcellements et la dimension magique de certains événements. On remarque ainsi que l'élémentaire joue un rôle central dans la mise en place du fantastique. QSSM, en outre, exprime une forme d'horreur et d'horrible.

III-6-Le dérèglement et bouleversement de l'instance narrative dans : « Qui se souvient de la mer »

Nous constatons que la description, du fait de l'intrusion d'éléments anti-référentiels et étranges, ne relève plus d'une démarche mimétique et signifiante de la réalité. Le principe de la vraisemblance, à la base du roman moderne, se trouve donc balayé par ce traitement fantastique. Ce dérèglement se manifeste ainsi stylistiquement, notre attention est davantage tournée vers le signifiant que le signifié. La langue, par conséquent, délire du moment où elle relie l'écriture à la folie. La langue est « entraînée hors de ses sillons coutumiers »³⁹⁷. D'ailleurs, selon Roland Barthes, « la langue de la littérature est plutôt une langue « symbolique », une langue où dominent l'allusion, la citation voire la parodie »³⁹⁸, on comprendra que le lecteur est sans cesse amené à mettre en œuvre une série indéfinie de codes culturels. Elle s'affranchit de normes traditionnelles romanesques. La description continue de faire sens, non plus selon un respect de la règle mimétique, mais au contraire en dérégulant tous les sens. Ainsi, le toucher, l'odorat, la vue et l'ouïe sont souvent sollicités simultanément (pas tous en même temps, mais plusieurs à la fois), ce qui a pour effet de rendre la description d'un objet, d'un événement ou d'un instant très riche et en même temps très confuse. L'espace de l'écriture ainsi créé est marqué par la confusion et le flou, à la fois dans les impressions et dans la signification. Il semble par conséquent résulter d'une conception globale du monde (visible et invisible) pour ne pas dire englobante. La chronologie interne du récit déroute le lecteur, de nombreux passages interpellent du fait de leur caractère abstrait, déconnecté de la réalité admise. Le dérèglement semble donc être effectif à tous les niveaux du récit.

³⁹⁷ Gilles Deleuze, « *Critique et clinique* », « Avant-propos », Paris, Editions de Minuit, collection paradoxe, 1993.p.9

³⁹⁸Roland Barthes, « *Critique et vérité* », Paris, Seuil, 1966, pp. 48-51.

Par ailleurs, nous constatons que l'aspect du fantastique est revendiqué par M. Dib dans *QSSM*, où la dimension fantastique est la plus visible. Ceci s'explique dans la postface :

« Allons donc décrire l'horreur dans ses manifestations concrètes lorsqu'on a pas à en dresser un procès verbal. [...] L'on conviendra que cela ne pouvait se faire au moyen de l'écriture habituelle. [...] L'aspect le plus important de cette démarche : celui d'accoucheur de rêves ». p.188-189.

Il parle aussi du langage transparent et sibyllin du rêve et des mythes anciens et modernes les plus actifs. M.Dib montre bien que ce traitement particulier de l'écriture découle d'un choix conscient et assumé et qu'il est à relier avec la nature du dire (guerre d'Algérie). L'horreur n'est donc pas dicible avec un langage « habituel », il faut recourir à une autre forme d'expression. Le fantastique apparaît donc comme une réponse au questionnement concernant la manière de dire le monde.

Conclusion partielle

Il n'est certes pas un hasard de remarquer dans cette partie que les trois romans mettent en exergue la volonté des personnages (Gilliatt, Santiago, El Hadj et Nafissa) et leurs rêves à affronter les différentes souffrances et les différents problèmes de l'homme tels que le combat avec la tempête et la pieuvre dans *LTDM*, ou le combat avec l'espadon et les requins dans *LVHM* ou le combat avec les minotaures dans *QSSM*. Nous avons remarqué que le but de ces trois romans est de modifier le réel par l'apport non seulement de l'imaginaire mais aussi du symbolique, du mythe et du fantastique. Enfin, l'écriture autour de la mer serait ainsi un langage nouveau exprimant le véritable combat de l'homme et son destin existentialiste.

Conclusion générale

Arrivant au terme de cette étude, nous avons pu constater que ce qui ressort en particulier du traitement de la mer dans *LTDM* : « De ce besoin de corps à corps avec des forces concrètes et obscures témoigne la mutation d'attitude face à la mer : longtemps simple spectacle, vu à distance, la mer se transforme en menace effective, sollicitation au travail et symbole de la création artistique ». L'on peut opposer ainsi Gilliatt à Santiago. E. Hemingway est plus proche d'un sublime moderne : « La mer confronte violemment à l'incompréhensible, mais elle exaspère les forces vives chez Hugo, tandis que chez E. Hemingway, elle nous jette l'inconnu à la face et le fait crouler sur nous. En ce sens, E. Hemingway introduit au sublime moderne dont il est plus proche que du sublime romantique.

Si le motif était depuis l'Antiquité la métaphore du destin et l'emblème du sublime, c'était uniquement du point de vue d'un sujet éternel et serein, alors que Gilliatt affronte les éléments. On rappellera qu'il en va de même du combat avec l'Histoire, dont la nature déchaînée de *LTDM* peut être lue comme la mise en abîme. Chez Hugo, cette mise en abîme est aussi accompagnée de réflexions sur le cours de l'Histoire, sur ce que l'Humanité subit au cours de cette Histoire et d'ailleurs aussi dans la nature (c'est ce qu'il appelle Fatalité ou Anankè) et sur ce que l'homme peut opposer à cette fatalité.

Quant à *LVHM*, nous avons remarqué que la mer abrite des millions de poissons, mais le vieux pêcheur n'a rien pris depuis quatre-vingt-cinq jours. Elle s'étend à l'infini, les côtes cubaines s'éloignent inexorablement, et pourtant, il s'agit d'un roman de l'enfermement. Le Vieil Homme et la mer, durant trois jours entiers, se retrouvent face à face. Rare élément féminin dans ce récit qui oppose deux volontés viriles et où la douceur maternelle provient d'un gamin, la mer est le lieu du lien. Lien entre le vieil homme et l'espadon, entre le pêcheur et la vie, lien entre le retour et le départ, l'eau est un lieu de séjour transitoire entre la vie et la mort. A peine un purgatoire, car l'on imagine mal cet homme à l'âme sublime avoir commis aucun péché, la mer fait surgir en lui des sentiments d'amour profond, de respect pour la vie, mais aussi de manque et de lassitude. Les expressions reviennent sans cesse, les images sont récurrentes et la

voix parle à l'esprit dont elle émane. Les poissons volent, comme mus par la tension incessante de l'esprit, qui ne tient plus qu'à un fil ténu, corde de ligne bandée jusqu'à la limite. Dans cet univers de répétition, le langage irisé de reflets d'argent semble naître d'un pathétique besoin d'émancipation.

Ainsi, l'on peut penser que l'évocation de la mer dont use Hemingway est un prétexte pour exprimer une philosophie voire une idéologie. C'est le prétexte de révéler qu'autant l'homme peut exploiter, braver et parfois maîtriser la nature, autant il peut présenter une incapacité ou une insuffisance à soumettre cette même nature à ses principes : par exemple, l'incapacité de Santiago à dompter la mer et ses voraces prédateurs tels les requins. Ceci nous amène à dire qu'il y a une constance : une note profonde de malaise et d'instabilité. E. Hemingway appartient à une génération affolée, fortuitement désespérée et vivant dans des conditions difficiles. C'est la période comprise entre les deux guerres mondiales quand une guerre a détruit toutes les vieilles stabilités sociales et intellectuelles du XIX^{ème} siècle laissant en place la menace de la nouvelle guerre presque inévitable.

L'évocation de la mer et des prédateurs qu'elle contient, Hemingway semble nous faire croire qu'il y a seulement deux options offertes au vieux pêcheur : la défaite ou l'endurance jusqu'à la destruction. Santiago a clairement choisi la dernière option. Hemingway ne condamne pas son protagoniste pour avoir été pleinement épris de fierté. Au contraire, Santiago est une preuve que la fierté conduit les hommes à la grandeur. Parce que le vieil homme reconnaît qu'il a tué le puissant espadon largement avec fierté, et parce que sa capture de l'espadon conduit à la transcendance héroïque de la défaite. La fierté devient ainsi la source de la plus grande force de Santiago. Sans un féroce sens de fierté, cette bataille n'aurait jamais été menée ou probablement, aurait été abandonnée avant la fin. C'est même une belle leçon pour la nouvelle génération représentée par le personnage de Manolin : rester digne même dans la défaite. En définitive, la dialectique de la victoire et de la défaite dont la mer est le théâtre dans *LVHM*, n'est que l'expression de la philosophie d'Hemingway selon laquelle l'homme ne triomphe jamais tout à fait, il subit par la suite un échec. Mais le plus important c'est l'immense effort pour lutter contre le destin. Au-delà, c'est un

principe et des actes aux frontières entre un regard réaliste de la vie et une dose importante de courage, d'abnégation et d'espoir.

Publié juste avant l'indépendance, *QSSM* de M.Dib, raconte la violence et les tensions de l'Algérie vers la fin de la révolution, représentant un monde qui est à la fois fantastique et monstrueux. C'est un roman non-réaliste compte tenu de la vie des habitants et les horreurs de la guerre. L'objectif principal du roman est de ne pas représenter la guerre elle-même, mais de transmettre les énergies ou l'horreur intense et de vivre non seulement la guerre d'Algérie, mais aussi toute autre guerre, comme celle d'Espagne évoquée dans la postface à travers la toile *Guernica* de Pablo Picasso. En analysant *QSSM*, Nadjjet Khadda souligne que :

« *Les distorsions de la durée et les transgressions de l'ordre chronologique, en permettant l'émancipation de la temporalité narrative, suscitent une lecture active qui sollicite le lecteur à s'engager dans une quête du sens parallèle à celle du héros* »³⁹⁹.

Dans *QSSM*, nous avons constaté que M.Dib a accordé une place prépondérante aux rêves et à la mythologie. Loin d'échapper à l'histoire et de nier le réel, l'introduction de cette nouvelle forme d'écriture onirique a au contraire rendu possible la figuration d'enjeux socio-culturels soulevés par la guerre d'Algérie. À partir de l'homophonie existant entre la mère (maternelle) et la mer (maritime), Dib a ainsi introduit un imaginaire de la matière reliant sous une forme allégorique les discours sur la nation et la famille algériennes. C'est tout particulièrement lorsqu'il établit une tension dialectique entre les éléments primordiaux de l'eau et de la pierre que sa critique du colonialisme français dévoile le plus clairement certains archaïsmes paralysant la société algérienne et sa structure familiale traditionnelle. Dans *QSSM*, M.Dib a changé de stratégie sans pour autant changer d'objectif. Pour échapper au statut de marginalité, de matière à transformer et de sauvage à civiliser, l'écrivain, au service d'une culture dominée doit faire œuvre de destruction. *QSSM* fait table rase à la fois de la civilisation des « autres » et de la nature piégée du patriotisme local. Dans *QSSM*, cependant, la confrontation avec *LVHM* reste inévitable. Il faut bien respecter la postface dans laquelle Dib explique à son lecteur qu'il a voulu suivre l'exemple de

³⁹⁹Naget Khadda, « *Mohammed Dib cette intempestive voix recluse* », Paris, Editions Edisud, 2003.

Guernica de Picasso tout en renouvelant son écriture face aux horreurs d'une guerre qu'il était impossible d'évoquer à l'aide des techniques traditionnelles. Chez Dib contrairement à Hugo et Hemingway, la mer ne représente qu'un souvenir et en même temps un espoir lointain, alors que la cité est en proie à des bouleversements chaotiques qui ne relèvent ni de la civilisation ni de la nature. L'espace humain se trouve envahi par le vide qui n'a été recouvert que provisoirement par l'optimisme de la littérature du terroir et qui désormais, se peuple de présences monstrueuses empruntées à la science-fiction (même si Dib avoue dans sa postface n'avoir jamais connu) ou à la mythologie gréco-romaine pour faire disparaître dans un magma commun aux dominés aussi bien qu'aux dominateurs. La nature est bien là pour offrir un refuge aux protagonistes, mais ce n'est pas la mer qui accueille l'homme traqué. C'est vers les entrailles de la terre que l'héroïne Nafissa conduit le narrateur pour préparer au plus profond de l'univers matériel, le retour d'une communauté humaine dans son histoire provisoirement interrompue.

En définitive, l'on peut conclure que tout autour peut être l'idiotie de la guerre, le vaste chaos universel de chance et de tromperie ; mais quelque part dans le monde de V. Hugo, d'E. Hemingway et de M. Dib, règne un message d'espoir, comme si la promesse de la liberté est inhérente à l'espace maritime. Il y a toujours un rêve, comme celui de Gilliatt, Santiago et Nafissa. Il y a des endroits cachés de notre vie imaginative et émotionnelle ; ces endroits qui nous galvanisent dans nos luttes. Ce sont aussi des endroits dont provient l'impulsion de l'artiste de créer.

Annexes iconographiques :

Dans cette partie nous allons voir que la mer ou l'océan devient un cadre obsédant de l'existence de V.Hugo. C'est un support nourricier de sa pensée tout au long des années de l'exil, l'océan exerce son influx sur le cours même de la création, qui tend à l'imiter dans sa fluidité, sa dynamique réglée et aléatoire, son pouvoir d'expansion apparemment illimité. Voilà ce qu'il dira :

« J'habite dans cet immense rêve de l'océan, je deviens peu à peu un somnambule de la mer, et devant tous ces prodigieux spectacles et toute cette énorme pensée vivante où je m'abîme, je finis par ne plus être qu'une espèce de témoin de Dieu »⁴⁰⁰

Avant d'écrire *LTDM*, V.Hugo a dessiné ce qui va devenir les grandes valeurs sémantiques puisque ces dessins permettent de cerner le halo de sens des dessins ayant trait à la mer qui déclenche son « immense rêve »⁴⁰¹ :

« Il y a toujours sur ma strophe ou sur ma page un peu de l'ombre du nuage et de la salive de la mer ; ma pensée flotte et va et vient, comme dénouée par toute cette gigantesque oscillation de l'infini... »⁴⁰²

En plus de Pierre Georgel, Marie-Laure Prévost⁴⁰³, présente les dessins de V.Hugo et de son face-à-face avec l'océan, où se dénoue l'écheveau des raisons, des événements, des circonstances qui construisent le génie de Victor Hugo, trois cent cinquante manuscrits d'œuvres, lettres, dessins, caricatures, pages de **carnets**, d'albums, choisis, pour la plus grande partie, dans les collections de la Bibliothèque nationale de France, offrent un exceptionnel portrait de Victor Hugo par lui-même.

Marie-Laure Prévost en propose une lecture inédite et magistrale, fruit d'une longue intimité avec cet exceptionnel trésor de manuscrits et dessins confiés par Victor Hugo

⁴⁰⁰Lettre de Victor Hugo à Franz Stenvens, le 10 avril 1856, in « *Du Chaos dans le pinceau, Victor Hugo, dessins* », Paris, 2000 - 2001, éd. Paris Musées, p. 240.

⁴⁰¹Pierre Georgel, « *Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer* », Paris, Herscher, 1985.

⁴⁰²Ibid.

⁴⁰³Victor Hugo, « *L'homme océan* », sous la direction de Marie-Laure Prévost, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Seuil, 2002.

à la Bibliothèque Nationale. Écrivain de génie, qui mène de front des combats politiques de précurseur, plasticien d'une étonnante modernité à qui l'on doit près de quatre mille dessins, architecte de talent, Victor Hugo a su, de plus, ouvrir tous les chemins de la création. Qu'il écrive, dessine, installe ou décore ses maisons, son imaginaire rebondit sans cesse de registre en registre en un incessant va-et-vient, un « perpétuel roulis ».

LTDM sont une métaphore océanique, la mer est omniprésente dans l'œuvre graphique aussi bien que littéraire de Victor Hugo, elle l'accompagne de sa puissance irréductiblement sauvage, offerte au regard humain comme un miroir plein d'âme, autant que refusée à sa vision, impénétrable en ses profondeurs, éternellement agissante, murmurante, recommencée. Pleine de fureur et de bruits, peuplée d'histoires, de mémoires ou de voix disparues, elle ne cesse de faire brèche dans l'œuvre, d'ouvrir à la double contemplation de la Ténèbre et du Ciel, d'effacer rivages et repères pour proposer sa houle innombrable, rappeler son foisonnement irrépressible travaillé par une invention permanente de formes. D'une part, la mer est la matrice essentielle dans quoi tout vient prendre commencement et puiser son essor. L'espace de la mer est ce qui permet le déploiement de l'existence humaine sous le double signe de l'absorption et de la métamorphose. Hugo lui-même n'a-t-il pas trouvé dans ces îles anglo-normandes qui fixent son exil un renouvellement de son inspiration littéraire et graphique et un élargissement de ses combats ? À travers la mer l'homme mesure tout ce qui lui échappe ; insaisissable elle est ce qui place la création tout entière sous le signe du flux et du reflux, du mouvant et de l'instable. Profondément ambivalente, la mer constitue un principe permanent « d'intranquillité » : réservoir de vie et de formes, énergie de naissance, mais aussi retour incessant au chaos de l'indétermination, puissance d'effacement, de destruction et d'évanouissement... Elle consomme la fragilité de toutes les entreprises humaines menacées à tout moment de se défaire. D'autre part, et jamais en repos, la mer apparaît dans l'œuvre de Victor Hugo comme une scène essentielle où se joue le théâtre de l'existence, l'homme y livre bataille à la puissance conjuguée des éléments et s'y mesure à l'inévitable. C'est là qu'il prend, dans le tourment, sa véritable dimension et devient un éternel « marcheur de l'infini » :

« Un rendez-vous avec l'infini, la mer est l'irruption de l'ailleurs, de l'immense, elle nous regarde avec les yeux de l'invisible, elle offre à la pensée un essor sans limite, elle est le lieu brûlant d'un rendez-vous avec l'infini : « Combattons, recommençons, persévérons, avec cette pensée que la haute mer se prolonge au-delà de la vie humaine, que, même hors de la vie, l'immense navigation continue, et qu'un jour, nous constaterons la ressemblance de l'océan où sont les vagues avec la tombe où sont les âmes. »⁴⁰⁴

Dans les pages qui vont suivre, nous présenterons les différentes figures qui illustrent *LTDM* selon l'ouvrage de Marie-Laure Prévost, telles que :

⁴⁰⁴ Discours aux marins de la Manche.

figure 1 : Le look out :

« Rendez-vous compte de l'état de mon esprit dans la solitude où je vis, comme perché à la pointe d'une roche, ayant toutes les grandes écumes des vagues et toutes les grandes nuées du ciel sous ma fenêtre. J'habite dans cet immense rêve de l'océan, je deviens peu à peu un somnambule de la mer, et, devant tous ces prodigieux spectacles et toute cette énorme pensée vivante où je m'abîme, je finis par ne plus être qu'une espèce de témoin de Dieu.

*C'est de cette éternelle contemplation que je m'éveille pour vous écrire. »*⁴⁰⁵

Cette lettre date du 10 avril 1856. N'oublions pas les nouveaux travaux que V.Hugo entreprend, six ans après, au dernier étage de sa maison : il y crée un cristal room, rebaptisé en look out d'où l'on peut contempler, selon le mot de Delalande⁴⁰⁶ « douze lieues d'océan ». C'est là que V.Hugo écrit désormais, à partir du 2 avril 1862, debout devant une tablette de bois noir, tout juste à la dimension des grands manuscrits de l'exil.

⁴⁰⁵Lettre à Frans Stevens, in Victor Hugo, *« l'homme océan »*, sous la direction de Marie-Laure Prévost, Op, cité, p.241.

⁴⁰⁶ Ibid, p.241.

Figure 1 : Look out :



Figure 2 : La pieuvre :

Le dessin de la pieuvre « création de V. Hugo » dans *LTDM* présenté justement avec les lettres V et H, initiales de V.Hugo. Ces initiales proposent de lire « c'est moi, Hugo égo ». D'ailleurs, Pierre Larousse, dans son Grand Dictionnaire universel, mentionne la paternité hugolienne : « Le poulpe appartient aux naturalistes : la pieuvre est une création de Victor Hugo et l'une de ses plus saisissantes ».

Hugo va créer un nom pour ce monstre né du rêve de la raison, cette absurdité apparente mais réelle dans les doubles-fonds d'où elle émerge. Un nom chargé de concrétiser sa charge maléfique et de le rendre « irrésistible ». Un nom suffisamment neuf sans être vraiment nouveau de façon à lui garder son poids de réalité. Un nom qu'il oppose systématiquement à toutes les autres dénominations connues : hydre, dragon, poulpe, céphalopode, kraken, Devil-fish, le Poisson-Diable, Blood-Sucker, Suceur de sang.

Dès la publication, le 12 mars 1866, des *Travailleurs de la mer*, le monstre et le mot qui le désigne connaissent un succès phénoménal.

Lettres de François-Victor à Hugo du 20 mars 1866 :

Ton succès est immense, universel. Jamais je n'ai vu pareille unanimité. Le triomphe des *Misérables* est dépassé. Cette fois le maître a trouvé un public digne de lui. Tu as été compris.

Suit la liste des journaux qui l'ont applaudi. Autre lettre de François-Victor, le 26 avril :

« La pieuvre est aujourd'hui à l'ordre du jour. Ce monstre va te devoir sa gloire. Tous les journaux en parlent » et preuves vivantes de ce triomphe : Les modistes ont déjà inventé un chapeau en forme de pieuvre, lequel doit être porté par les travailleuses de la mer, autrement dit par les petites dames qui vont cette année à Dieppe et à Trouville. La pieuvre, sera le plat recherché du grand banquet que va donner à Paris l'Événement. Il paraît qu'à la financière, elle est exquise ».

Figure 2 : La pieuvre :



Figure 3 : Le Roi des Auxcriniers

Victor Hugo s'est inspiré d'une illustration représentant le dieu égyptien Bès dans L'Histoire de la caricature antique de Champfleury. Les variantes introduites se bornent aux mains et aux pieds palmés et aux yeux railleurs. Il y a ici adéquation entre le texte et le dessin placé à la fin du chapitre I, I, IV : "Les ignorants seuls ignorent que le plus grand danger des mers de la Manche, c'est le roi des Auxcriniers. Pas de personnage marin plus redoutable. Qui l'a vu fait naufrage entre Saint-Michel et l'autre. Il est petit, étant nain, et il est sourd, étant roi. [...]. Une tête massive en bas et étroite en haut, un corps trapu, un ventre visqueux et difforme, des nodosités sur le crâne, de courtes jambes, de longs bras, pour pieds des nageoires, pour mains des griffes, un large visage vert, tel est ce roi. Ses griffes sont palmées et ses nageoires sont onglées. Qu'on imagine un poisson qui est un spectre, et qui a une figure d'homme. Pour en finir avec lui, il faudrait l'exorciser, ou le pêcher. En attendant il est sinistre. Rien n'est moins rassurant que de l'apercevoir. On entrevoit, au-dessus des lames et des houles, derrière les épaisseurs de la brume, un linéament qui est un être ; un front bas, un nez camard, des oreilles plates, une bouche démesurée où il manque des dents, un rictus glauque, des sourcils en chevrons, et de gros yeux gais. Il est rouge quand l'éclair est livide, et blafard quand l'éclair est pourpre. Il a une barbe ruisselante et rigide qui s'étale, coupée carrément, sur une membrane en forme de pèlerine, laquelle est ornée de quatorze coquilles, sept par-devant et sept par-derrrière. Ces coquilles sont extraordinaires pour ceux qui se connaissent en coquilles. Le Roi des Auxcriniers n'est visible que dans la mer violente. Il est le baladin lugubre de la tempête. On voit sa forme s'ébaucher dans le brouillard, dans la rafale, dans la pluie. Son nombril est hideux. Une carapace de squames lui cache les côtés, comme ferait un gilet. Il se dresse debout au haut de ces vagues roulées qui jaillissent sous la pression des souffles et se tordent comme les copeaux sortant du rabot du menuisier. Il se tient tout entier hors de l'écume, et, s'il y a à l'horizon des navires en détresse, blême dans l'ombre, la face éclairée de la lueur d'un vague sourire, l'air fou et terrible, il danse. C'est là une vilaine rencontre. "

Dans le manuscrit, ce texte est une addition du printemps 1865 au chapitre rédigé en

juin 1864. C'est en février que naît sous la plume de Victor Hugo le nom d'Auxcriniers.

Figure 3 : Roi des auxcriniers :



Figure 4 : La poupée de la Durande :

Ce dessin représente le bateau naufragé, la Durande avec sa poupée comme pièce symbolique. Ce n'est pas un navire perdu mais une épave. La Durande est la raison d'être de Gilliatt, c'est elle qui va lui permettre de gagner la main de Déruchette. Et le droit de la mer veut que ses reliques appartiennent à qui les récupère, pour peu qu'il ne soit lui-même le naufrageur. « La poupée de la Durande était le lien entre le bateau et la fille. On nomme poupée dans les îles normandes, la figure taillée dans la proue, statue de bois sculptée à peu près. De là, pour dire naviguer, cette locution locale ; être entre poupe et poupée ».p.158. Dans LTDM, la poupée de la Durande était chère à mess Lethiery. Il l'avait commandée au charpentier sur le modèle de Déruchette : « Elle ressemblait à coup de hache. C'était une bûche faisant effort pour être une jolie fille. ».p.158.

Gilliatt a fait des efforts pour retrouver cette poupée, ces propos l'attestent :

« Gilliatt profondément pensif dans ce labeur, chercha en vain la « poupée » de la Durande. C'était une des choses que le flot avait à jamais emportées. Gilliatt, pour la retrouver, eût donné ses deux bras, s'il n'en eût pas eu tant besoin. ».p.337.

Cette poupée concourt à accroître une dimension symbolique puisqu'elle rappelle le souvenir de Léopoldine qui s'appelait aussi Poupée, s'était le surnom qui lui avait été donné dans le cercle familial.

Figure 4 : La pouée de la Durande



Figure 5 : La chaise Gild-Holm-Ur

C'est sur cette chaise que Gilliatt s'est laissé engloutir. De là une rencontre toujours possible « où l'eau étale et cache toutes ses splendeurs » pour « le nageur qui s'y hasarde, entraîné par la beauté du lieu ». On notera la symétrie avec la chaise Gild-Holm-Ur : « La curiosité de ce rocher, c'était, du côté de la mer, une sorte de chaise naturelle creusée par la vague et polie par la pluie. Cette chaise était traître. On y était insensiblement amené par la beauté de la vue ; on s'y arrêtait "pour l'amour du prospect", comme on dit à Guernesey ».

Figure 5 : La chaise Gild-Holm-Ur



Figure 6: Guernica

Certes, il n'y a pas de présence de la mer dans le tableau, mais Guernica est une ville cotière. Nous avons cette homophonie mer / mère ne serait-ce qu'à travers la présence de la mère portant son enfant. La douleur et les cris de cette mère sont perceptibles au premier abord. Cette figure exprime une douleur universellement compréhensible, et traduit l'horreur de toutes les guerres. Ses yeux en forme de larme, sa langue en forme de couteau, son visage tourné vers le ciel (d'où est venu le drame), tout en elle exprime la souffrance et le désarroi dont M. Dib rend compte dans sa postface. La simplicité du vocabulaire ou le refus d'une tendance à l'abstraction par l'emploi de métaphores sont autant d'aspects formels qui trouvent leurs équivalents dans le tableau de P. Picasso. En outre, le peintre Espagnol et l'écrivain Algérien restituent avec autant de puissance l'inquiétude et la fascination résultant de l'omniprésence du danger, inlassablement provoqué puis déjoué par la mise à mort du taureau. Cette sensation se dégage du tableau de P. Picasso et de la description littéraire de M. Dib. La relation entre l'artiste et le romancier va toutefois bien au-delà d'une simple appréciation.

Figure 6 : Guernica



Bibliographie et sitographie:

Corpus :

1-Dib Mohammed, «*Qui se souvient de la mer*», Paris, Seuil, 1962.p.191.

2-Hemingway Ernest, «*Le vieil homme et la mer*», traduit de l'anglais par Jean Dutourd, Paris, Gallimard, 1952.p.149.

3-Hugo Victor, «*Les Travailleurs de la mer* », Edition présentée, établie et avancée par Yves Gohin, Paris, Gallimard, 1980. p.631.

Ouvrages d'analyses :

Aristote, «*Poétique et Rhétorique* ». Paris : Garnier Frères. 1882.

Arnheim Rudolf, «*The Genesis of a Painting. Picasso's Guernica* », Berkeley: University California Press, 1962.

Achour Christiane, «*Anthologie de la littérature algérienne de langue française* », Paris-Alger, Bordas, ENAP. 1990.

Achour Christiane, Simone Rezzoug, «*Convergences critiques* », Introduction à la lecture du littéraire, OPU, 1995, p 326.

André Antolini / Yves-Henri Bonello, «*Les villes du désir* », Paris, édition Galilée, 1994. P. 170.

Arnaud Jacqueline, «*La littérature maghrébine de langue française* », Origine et perspectives, Edition Pubisud, Paris, 1986.

Attar Farid-ud-Dîn, «*Le Langage des oiseaux, Mantic uttaïr* », traduit du persan par Garcin de Tassy, Paris, Editions Sindbad, 1982.

Bachelard Gaston, «*la Psychanalyse du feu*», Paris, Editions Gallimard, 1949.

Bachelard Gaston, «*La terre et les rêveries du repos* », essai sur les images de l'intimité, Paris, Librairie José Corti, 1997, p 376.

Bachelard Gaston, «*L'eau et les rêves* », essai sur l'imagination de la matière, Paris, Librairie José Corti, 1942. P.265.

Bachelard Gaston, «*La terre et les rêveries du repos* », Paris, Editions Librairie José Corti, 1948.

Barthes Roland, «*Mythologies* », Paris, Editions du Seuil, 1957.

Barthes Roland, «*Critique et Vérité* », Paris, Edition du Seuil.1966.

- Barthes Roland, « *Le plaisir du texte* », Paris, Editions du Seuil, 1973.
- Barthes Roland, « *Le Degré zéro de l'écriture* », Paris, Editions du Seuil, 1972.
- Barthes R, Kayser K, Booth W.C, Hamon Ph, « *Poétique du récit* », Paris, Seuil, 1977.
- Baudelaire Charles, « *Les Fleurs du mal* », Edition département d'Univers Poche, Paris, 2006.
- Beaumont René Moniot, « *Histoire de la littérature maritime* », Editions de la Découverte, 2008.
- Bekkat Amina, Bererhi Afifa, « *Lire et relire Mohammed Dib* », Editions du Tell, Blida, 2003.
- Belhamissi Moulay, « *Histoire de la marine Algérienne (1516 – 1830)* », ENAL, Alger, 1983.
- Belhamissi Moulay, « *Alger, l'Europe et la guerre secrète (1518-1830)* », Alger, Editions Dahlab, 1999.
- Berbéris Pierre, « *Eléments pour une lecture marxiste du fait littéraire : lisibilité et signification* », littérature et idéologie », colloque du Clunay II, la nouvelle critique, N0 spécial, 1970.
- Bergez Daniel, « *Littérature et peinture* », Paris, Armand Colin, 2004.
- Bergez- D- P- Barbéris, « *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* », Paris, Dunod, 1996, p 189.
- Bernadac Marie-Laure, « *Du Bouchet Paul, Picasso, le sage et le fou* », Découvertes, Gallimard, Peintures, 193p.
- Bonn Charles, « *Problématiques spatiales du roman algérien* », Alger, entreprise nationale du livre, 1986, p115.
- Bonn Charles, « *Lecture présente de Mohammed Dib* », chapitre I, Le dépassement du réalisme dans « *L'incendie* » et « *Qui se souvient de la mer* », Alger, ENAL, 1988.273p.
- Bonn Charles, « *Littératures Des Immigrations 2*»: Exils croisés, Paris, Editions de l'Harmattan, 1990.
- Bonn Charles, « *Scénographie postcoloniale, définition forte de l'espace d'énonciation dans le roman maghrébin* », in Les études littéraires francophones : état des lieux, Lieven d'Hulst et Jean – Marc Moura directeurs, Editions du conseil

scientifique de l'université Charles de Gaulle, coll : « UL3 ; travaux et recherches », Actes du colloque du 2-4 mai 2002, p.127.

Bourdieu Pierre, « *Question de sociologie* ». *Qui a créé les créateurs ?* Paris, Editions de Minuit, 1980, 2002.

Bozzetto Roger, « *L'obscur objet d'un savoir* », Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1992.

Brahimi Denise, « *Opinions et regards des Européens sur le Maghreb au XVIIème et XVIIIème siècles* », Société Nationale d'Édition et de Diffusion, Alger, 1978.

Brunel Pierre, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, « *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* », Paris, Armand Colin / Masson, 1983.

Brunel Pierre, « *Le mythe en littérature* », Essais en hommage à Pierre Brunel, Puf écriture.

Brunel Pierre, « *Dictionnaire des mythes littéraires* ». Monaco, Editions du Rocher, 1988.

Brunel Pierre, « *Mythocritique, théorie et parcours* », Paris, PUF, 1992.

Choses vues, note du 9 novembre 1854 in : V.Hugo, Œuvres complètes, édition chronologique publiée sous la direction de J.Massin, t.9.

Cabanne Pierre, « *Le siècle de Picasso* », Denoël / Gonthier p. 159.

Caillois Roger, « *Anthologie de la littérature fantastique* », Gallimard, 1966.

Caillois Roger, « *Au cœur du fantastique* », NRF, Gallimard, 1965.

Caillois Roger, « *La pieuvre, essai sur la logique de l'imaginaire* », Editions de la Table Ronde, 1973.

Castarède Marie-France, « *La voix et ses sortilèges* », Paris, Les Belles Lettres, confluents psychanalytiques, 1987.p.280.

Castex Pierre-Georges, « *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant* », Paris, José Corti, 1951.

Char René, « *Éloge d'une soupçonnée* », précédé d'autres poèmes 1973-1987, Paris, Poésie / Gallimard, nrf, 1989-2004.

Charles David, présentation pour « *Les Travailleurs de la mer* », Librairie générale française, 2002.

Chebel Malek, « *Dictionnaire des symboles musulmans* », collections dirigées par Jean Mouttapa et Marc Smedt, Paris, Editions Albin Michel, S.A, 1995.

Chevalier Jean, Alain Gheerbrant, « *Dictionnaire des symboles* », Paris, Robert Laffont, Jupiter, 1982.

Chevrel Yves, « *La littérature comparée* », Paris, Puf, Que sais-je?, 1989.

Chevrel Yves, Chauvin Daniel, « *Introduction à la littérature comparée* » : du commentaire à la dissertation, Paris, Dunod, Lettres Sup, 1996.

Chikhi Beida, « *Maghreb en textes, Ecritures, histoire, savoir et symboliques* », Paris, l'Harmattan, 1986.

Couilloud Nathalie, Encre de mer, « *Anthologie des plus belles pages de la littérature maritime* », Edition chasse marée Glénat, 2009, Grenoble.

Courrière Yves, « *La guerre d'Algérie* », Tome IV : Les feux du désespoir, Paris, Editions SGED, mai 2001, p. 1922.

Croix Robert (de La), « *Les Ecrivains de la Mer* », Christian de Bartillat éditeur, terroirs de France, Etrépilly, 1986.

Dabéziés André, « *Des mythes primitifs aux mythes littéraires* », du Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Edition du Rocher, 1988.

Damisch Hubert, « *Théorie du nuage* », Paris, Edition du Seuil, 1972.

Daix Pierre, « *La vie de Pablo Picasso* », Paris, éditions du Seuil, 1977.

Daix Pierre, « *Picasso créateur* », Paris, éditions du Seuil, 1987.

Daix Pierre, « *Dictionnaire Picasso* », Editeur Robert Laffont, 1995.

Decaux Alain, « *Victor Hugo* », Librairie Académique Perrin, 1984, 1995 et 2001 pour la présente édition.

Déjeux Jean, « *Mohammed Dib écrivain algérien* », Editions Naaman de Sherbrooke, Québec, Canada, 1977.

Déjeux Jean, « *Littérature maghrébine de langue française* », Sherbrooke, Naaman, 1978.

Déjeux Jean, « *Maghreb. Littérature de langue française* », Paris, Arcantère, 1993.

Déjeux Jean, « *Romans algériens et guerre de libération* ». L'Esprit créateur, no. 111986.

- Deleuze Gilles, « *Critique et clinique* », Paris, édition de Minuit, collection paradoxe, 1993.
- Deleuze Gilles et Felix Gattari, « *Mille Plateaux* », Capitalisme et Schizophrénie 2, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p.645.
- Deleuze Gilles et Guattari Felix, « *Kafka, pour une littérature mineure* », Paris, éditions de Minuit, 1996, p.159.
- Delalande Jean, « *Victor Hugo, dessinateur génial et halluciné* », Paris, Nouvelles éditions latines, 1952.
- Delalande Jean, « *Victor Hugo à Hauteville House* », Albin Michel, 1947, p.80.
- Demougin Jacques, « *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* ». Littératures française et étrangères, anciennes et modernes (tomes I-II). Paris : Larousse. 1985-1986.
- Derrida Jacques, « *Donner la mort* ». L'éthique du don. Actes du colloque de Royaumont, 1990. Paris: Métailié Transition, 1992.
- Diel Paul, « *Le symbolisme dans la mythologie grecque. Etude psychanalytique* », Paris, Payot, coll, PBP, 1952.
- Ducrot Oswald, « *Dire et ne pas dire* », Principes de sémantiques linguistiques, Paris, Hermann, 1972.
- Durand Gilbert, « *Champs de l'imaginaire* », Textes réunis par Daniele Chauvin, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1996.
- Gilbert Durand, « *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* », Paris : Dunod, 1992.
- Durand Régis, « *Melville, signes et métaphores* », Lausanne, Suisse, Editions l'Age d'Homme, 1980.
- Eco Umberto, « *Lector in fabula* », Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs », Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 2003.
- Eco Umberto, « *La Production des signes* », Indiana University Press, 1976. Librairie Générale Française, 1992, pour l'édition française.
- El-Bokhari, « *l'atlantique Traduction musulmane* », choix de hadîts, Islam / Sindbad, Grasset, Paris, 1964, p. 275.

EI-Nauty Hassan, « *Roman et révolution* », Présence francophone. N0. 2/1971, pp. 142-152.

Fanon Frantz, « *Les damnés de la terre* ». Paris, Maspero, 1961.

Fanon Frantz, « *Sociologie d'une révolution : l'an V de la révolution algérienne* », Paris, Maspero, 1968.

Ferrier Jean-Louis, « *De Picasso à Guernica* » - Généalogie d'un tableau. Paris: Denoël, 1985, p. 166.

Foulke Robert, « *The sea voyage narrative* », Routledge, New York and London, 2002.

Frain Irène, « *QUAND les Bretons peuplaient les mers* », par l'auteur du « Nabab », Paris, Librairie Arthème Fayard, 1979.

Gérard Genette, « *Figure I* », Paris, Editions du Seuil, 1966.

Genette Gérard, « *Seuils* », Paris, Editions du Seuil, 1987.

Genette Gérard, « *Palimpsestes* », La littérature au second degré, Paris, Editions du Seuil, 1982.

Genette Gérard, H.R Jauss, J.M Shaeffer, R.Scholes, W.D Stempel, K.Viétor, « *Théorie des genres* », Paris, Editions du Seuil, 1986.

Gervereau Laurent, « *Autopsie d'un chef d'œuvre, Guernica* », Paris Méditerranée, 1996.

Guillemin Henri, « *Ecrivain de toujours, Victor Hugo* », Paris, Editions du Seuil, 1951.

Gondolle Sophie, « *Bretagne et mer en écriture* », collection Plurial, Presses universitaires de Rennes, 2008.

Gohin Yves, « *Introduction pour Les Travailleurs de la mer* », Paris, Gallimard, « Pléiade », 1975.

Hamon Philippe, « *Du descriptif* », Paris, Hachette, 1993.

Hamon Philippe, « *Qu'est-ce que la description ?* », Paris, éditions du Seuil, Poétique n012, 1972.

Hemingway Ernest, « *Le soleil se lève aussi* », Edition Gallimard, 1958.

Hemingway Ernest, « *L'adieu aux armes* », première parution en 1931, traduction de l'anglais (Etat-Unis), par Maurice-Edgar Coindreau, collection Folio, n^o 27, Gallimard, 1972.

Hemingway Ernest, « *Mort dans l'après-midi* », première parution en 1938, traduction de l'anglais (Etat-Unis) par René Daumal, collection Folio, n° 251, Gallimard, 1972.

Hily-Mane Geneviève, commente « *Le vieil homme et la mer d'Ernest Hemingway* », Paris, Editions Gallimard, 1991.

Huguet Edmond, « *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo* », « *Le sens de la forme dans les métaphores* » de Victor Hugo, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1904.

Huguet Edmond, « *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo* », « *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores* » de Victor Hugo, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1905.

Hugo Victor, « *Les Misérables* », Œuvres complètes, éditions Robert Laffont, tome « Roman II », p. 354.

Hugo Victor, « *Notre Dame-de-Paris* », Œuvres complètes, éditions Robert Laffont, tome « Roman I ».

Hugo Victor, « *Quatrevingt-Treize* », Edition présentée, établie et annotée par Yves Gohin, Paris, Gallimard, 9 « Folio », 1979.

Hugo Victor, « *William Shakespeare* », Edition de Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, GF-Flammarion, 2003.

Hugo Victor, « *Le Dernier jour d'un condamné* », Paris, deuxième édition, Charles Gosselin et Hector Bossange, 1829.

Victor Hugo, « *Napoléon-Le-Petit* », Œuvres complètes, Histoire, Paris, Robert Laffont, 1987, p.151.

Hugo Victor, « *Choses vues* », texte présenté, établi et annoté par Hubert Juin, Paris, Quarto Gallimard, 2002.

Khadda Naget, « *L'œuvre romanesque de Mohammed Dib* », proposition pour l'analyse de deux romans : « *L'incendie* » et « *Qui se souvient de la mer* », Alger, OPU, 1988.

Khadda Naget, « *Mohammed Dib cette intempestive voix recluse* », Editions Edisud, Paris, 2003.

Khatibi Abdelkebir, « *Figures de l'étranger dans la littérature française* », Paris: Denoël, 1987.

- Kristéva Julia, « *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* », Paris, Editions du Seuil, 1980.
- Lejeune Philippe, « *Le Pacte autobiographique* », Poétique, Editions du Seuil, Le Seuil, 1975.
- Lejeune Philippe, « *Je est un autre* », Paris, édition du Seuil, collection poétique, 1982.
- Lejeune Philippe, « *Moi aussi* », Seuil, Paris, 1986.
- Leuilliot Bernard, « *Ceci tuera cela : le roman et le paradoxe* », 1979.
- Louvel Liliane, « *Texte image. Image à lire, textes à voir* », Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, 2002.
- Liotard Jean-François, « *Discussion ou phraser après Auschwitz* ». Les fins de l'homme. Actes du colloque de Cerisy. Paris : Galilée, 1981, pp.283-287.
- Leys Simon, « *La mer dans la littérature française* », de François Rabelais à Alexandre Dumas, Paris, Editions Plon, 2003.
- Leys Simon, « *La mer dans la littérature française* », de Victor Hugo à Pierre Loti, Paris, Editions Plon, 2003.
- Maingueneau Dominique, « *Eléments de linguistique pour le texte littéraire* », Paris, Editions Bordas, 1986. Pour la 1ère édition et aux éditions Dunod, 1993. Pour la 3ème édition.
- Melville Herman, « *Moby-Dick* », Paris, Editions Gallimard, 1996.
- Meschonnic Henri, « *Ethique et politique du traduire* », Editions Terdier, 2007.
- Michelet Jules, « *La mer* », Rééditions Gallimard, 1983.
- Miguet Marie , « *Dictionnaire des mythes littéraires* », sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Edition du Rocher, 1988.
- Mircéa Eliade, « *Image et symbole* », Essais sur le symbolisme magico-religieux, avant-propos de Georges Dumézil, Paris, Editions Gallimard, 1952, renouvelé en 1980.
- Mircea Eliade, « *Mythes, rêves et mystères* », Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais » 1993.
- Mircea Eliade, « *Aspects du mythe* », Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1963.

Mittérand Henri, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », in Sociocritique, Ed. Nathan, Paris, 1979, cité in Convergences critiques, Ed. OPU, Alger, 1990.

Mittérand Henri, « *Les mots français* », Que sais-je ? 8ème édition, 1992.

Nabokov Vladimir, « *Littérature I* », (1980), Paris, librairie Arthène Fayard, traduit de l'anglais par Hélène Pasquier, 1983.

Pageaux Daniel-Henri, « *Une introduction à la littérature générale et comparée* », Paris : L'Harmattan, 2008.

Penrose Roland, « *Picasso* », traduit de l'anglais par Jacques Chavy et Paul Peyerelevade, Paris, Editions Flammarion, 1982.

Proust Marcel, « *A la recherche du temps perdu* », Paris, Editions Gallimard, 1913.

Proust Marcel, « *Les plaisirs et les jours* », Paris, Editions Gallimard, 1924.

Ricoeur Paul, « *La métaphore vive* », Edition du Seuil, Paris, 1975.

Ricoeur Paul, « *conflit des interprétations* », Paris, Seuil, 1969.

Riffaterre Michel, « *La poésie métaphorique de V. Hugo, style, symboles et thèmes de Dieu* », The Romanic Review, LI, 1960.

Sartre Jean Paul, « *Qu'est-ce que la littérature ?* », Situations II, Paris, Gallimard, 1948.

Sautel Nadine, « *Recréation d'une langue* », Entretien avec Mohammed Dib, in magazine littéraire n0 416, 2003.p.66.

Sébillot, Paul « *Légendes, croyances et superstitions de la mer* ». Paris : G. Charpentier et Cie.1886.

Steinbeck John, « *A l'Est d'Eden* », Editions Mondiales, 1954, 632 p.

Steiner Georges, « *Grammaire de la création* », Paris, Gallimard, NRF, essais, 2001, p 430.

Steinmetz Jean-Luc, « *La littérature fantastique* », Que sais-je ?, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

Soria Georges, « *La grande histoire de la commune* », Edition Robert Laffont pour « le club Diderot », 1970, tome V, p.305.

Téry Simone, « *Les lettres françaises* », V n0 48 (Paris 24 mars 1945), texte cité dans Art en théorie 199-1990. Une anthologie, édition Charles Harisson et Paul wood, traduite sous la direction de Anne Bertran et Anne Michel, Paris, Hazan, 1997.

Todorof Tzvetan, « *Introduction à la littérature fantastique* », Editions du Seuil, 1970.

Todorof Tzvetan, « *Littérature et significations* », Paris, librairie Larousse, 1967.

Todorof Tzvetan, « *Poétique* », in *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, 1968.

Vaillant Alain, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régnier, « *Histoire de la littérature française du XIXème siècle* », deuxième édition actualisée, collection dirigée par Jean Rohou, Professeur honoraire à l'université de Rennes2, Presse Universitaire de Rennes, 2006.

Vaillancourt Luc, « *La rhétorique des titres chez Montaigne* », Site Internet, <http://www.Fabula.Org>.

Yacine Kateb, « *Nedjma* », Paris, Editions du Seuil, 1956.

Zainoun Ibtisam, « *Le roman maritime, un langage universel, aspects mythologique, métaphysique et idéologique* », Paris, Editions, L'Harmattan, 2007.

Sitographie :

<http://www.algérie-dz.com/article2567.html>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Mohammed_Dib

Interview de Mohammed Dib par George Bortoli à la télévision en 1963.

Picasso, Guernica, Ripolin sur toile, musée Reina Sophia, Madrid.

Articles et thèses consultés sur Victor Hugo:

Actes et paroles III in Œuvres complètes, Paris, Robert Laffont, 1985, p.398.

Article et cours concernant «Victor Hugo » élaborés par Jean Pierre Montier, Professeur à l'université de Rennes2, durant le séminaire du 21-01-2010 au 28-01-2010.

Brière Chantal, « *L'animal en territoire romanesque* ».

Carlson. M, L'Art du romancier dans « *Les Travailleurs de la mer* », Lettres Modernes, Mignard, Paris, 1961.

Choses vues, note du 9 novembre 1854 in : V.Hugo, Œuvres complètes, édition chronologique publiée sous la direction de J.Massin, t.9.

David Charles, « *La pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo* », Paris, Presses universitaires, 1997.

Dossier documentaire concernant l'écriture et l'édition des *Travailleurs de la mer*, dans Œuvres complètes, t7.p.519.

Documentaire « *Thalassa* » sur la pieuvre, présenté par Jean Pierre Pernoud à la télévision en 2010.

Gohin Yves, les notes pour « *Les Travailleurs de la mer* », La Pléiade.

Luc Jean, « *L'image de la mer et des gens de mer* » dans l'œuvre de Victor Hugo et Tristan de Corbière.

Pouchain Gérard, agrégé de l'Université, chercheur associé à l'université de Rouen, Vice-président de la Société des Amis de Victor Hugo a écrit un article intitulé « *Victor Hugo par la caricature* ».

Montbard, « *Le Masque* », semaine théâtrale illustrée, première année, N0 15, 20 juin 1867. Cité par Pouchain Gérard.

Revol-Marzouk Lize, « *Le Sphinx et l'Abîme* », *Sphinx maritimes et énigmes romanesques dans Moby Dick et Les Travailleurs de la mer*, Ellug, université Stendhal, Grenoble, 2008.

Projet de préface, *Le Tas de pierres*, Œuvres complètes, édition Massin, t. IV, p. 929.

Roman Myriam, « *Victor Hugo et le roman philosophique, du «drame dans les faits», au «drame dans les idées* », Paris, Editeur, Honoré Champion, 1999.

Roman Myriam, article « *Les îles anglo-normandes, insularité et communauté dans Les Travailleurs de la mer* », art. cit., p. 223-240.

Saint-Victor Paul (de), « *Dossier documentaire concernant l'écriture et l'édition des Travailleurs de la mer* »,

Tébar Victoria, « *Image intériorisée et quête picturale chez Victor Hugo* », Communication au Groupe Hugo, du 12-12-2008.

Victor Hugo, « *Actes et paroles II, Pendant l'exil, 1852-1870* », Paris, Albin Michel.

Victor Hugo, « *L'homme océan* », sous la direction de Marie-Laure Prévost, Bibliothèque nationale de France, Seuil, 2002.

Voir l'introduction rédigée par Yves Gohin pour *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1975.

Articles et thèses consultés sur Hémingway Ernest :

Abi-Aad Elias, « *L'instance de l'autre jouisseur dans Le vieil homme et la mer d'Ernest Hémingway* ».

Affre Pierre, « *La vie rêvée du pêcheur* », Edition France Loisirs, 2003.

Borel P.L, « *Hommage à un grand écrivain, la passion d'Hemingway* », dans Journal de Neuchâtel, mercredi 5 juillet 1961.

Daniel Boulay, « *La philosophie du divertissement et de la violence rituelle chez Hemingway* », TR Lille, 1970.

Hemingway et Malraux, « *Destins de l'homme* », Rodolphe Lacasse, TR, Fribourg, 1971, Editions Cosmos, 1972.

Hily-Mane Geneviève, commente « *Le vieil homme et la mer d'Ernest Hemingway* », Paris, Editions Gallimard, 1991.

Johnson Kouassi Zamina, « *La mer, instrument de la dialectique de la victoire et de la défaite dans Le vieil homme et la mer d'Ernest Hémingway* », Université de Cocody-Abidjan, UFR – LLC, département d'Anglais.

Articles et thèses consultés sur Dib Mohammed :

Belkaid- Khadda Naget, « *Structuration du discours dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib, analyse de deux exemples topiques : L'Incendie et Qui se souvient de la mer* », 3^ocycle, Paris XIII, 1978.

Chikhi Beida, « *L'illusion réaliste dans la trilogie de Mohammed Dib* », D.E.A, Alger, 1979.

Chikhi Beida, « *La problématique de l'écriture dans la littérature algérienne de langue française. L'exemple de Mohammed Dib* », 3^ocycle, Paris XIII, 1983.

Déjeux Jean, « *Mohammed Dib, écrivain algérien* », Sherbrooke, Québec, Naaman, 1977, 86 p.

Dugas Guy, « *Algérie « Les romans de la guerre* », Omnibus, 2002, pour la présente édition.

Khadda Naget, « *Mohammed Dib Romancier, esquisse d'un itinéraire* », OPU, Alger, 1982.

Kouame Valérie, « *Aspects comparés, du roman francophone contemporain* », sous la direction de Jacques Mounier.

Article sur « *Les accords d'Evian ou la deuxième guerre d'Algérie* », 18 mars – 30 juin 1962 ».

Article de Nancy Berthier intitulé : « *Guernica ou l'image absente* ».

Actes de colloque d'Albi, organisé par Pierre Marillaud et Robert Gautier, Langages et signification, « *La mauvaise parole* », Université de Toulouse II- Le Mirail, CPST/CALS, 2013.

Sautel Nadine, « *Recréation d'une langue* », Entretien avec Mohammed Dib, in magazine littéraire n° 416, 2003.

Article « *Picasso, Guernica, Ripolin sur toile* ». Musée, Reina Sophia, Madrid. Ce Soir, 6ème édition.

Revue Historia N°689, mai 2004, P.28.